Coperta colecţiei: Vasile SOCOLIUC Redactori: Cătălina IRICINSCHI Monica JITĂREANU

Această carte a fost realizată cu sprijinul financiar al Fundaţiei pentru o Societate Deschisă (Open Society Foundation).

HAROLD BLOOM

The Western Canon The Books and School of the Ages © *1994 by Harold Bloom*

Published by arrangement with Harcourt Brace & Company

Toate drepturile asupra acestei versiuni aparţin Editurii UNIVERS 79739 Bucureşti, Piaţa Presei Libere nr. 1.

Harold Bloom

Canonul occidental

Cărţile şi Şcoala Epocilor

Postfaţă de

MIHAELA ANGHELESCU IRIMIA

univers editura

Bucureşti. 1998

Prefaţă şi preludiu

Această carte studiază, cu o oarecare nostalgie, douăzeci şi şase de autori, încercând să izoleze acele trăsături care-i desemnează drept scriitori canonici – adică influenţi în cultura noastră. „Valoarea estetică" este uneori considerată mai mult o sugestie kantiană decât o realitate, dar experienţa mea, de-a lungul unei vieţi de lectură, nu mi-a dovedit aceasta. Totuşi, lucrurile se dezintegrează, centrul nu se mai menţine, şi pura anarhie este pe cale să invadeze ceea ce era numit „lumea erudită

Aceste presupuse războaie culturale nu prea mă interesează însă; lipsurile noastre obişnuite vor fi amintite doar în primul şi ultimul capitol. Acum aş vrea doar să explic modul de organizare al cărţii şi să motivez alegerea celor douăzeci şi şase, din sutele de autori, a ceea ce odată era considerat „canonul occidental".

Giambattista Vico, în *Ştiinţa nouă*, a argumentat existenţa unui ciclu evolutiv cu trei faze: teocratică, aristocratică şi democratică, urmat de o perioadă de haos, din care, până la urmă, ia naştere o nouă epocă teocratică. Mai în glumă, mai în serios, Joyce foloseşte aceeaşi clasificare în structura romanului său *Finnegans Wake* (*Priveghiul lui Finnegan*). L-am urmat şi eu în acest „priveghi" al Priveghiului, însă am

lăsat deoparte literatura din perioada teocratică. Demersul meu istoric începe cu Dante şi se termină cu Samuel Beckett, deşi nu respectă cu stricteţe ordinea cronologică. Astfel, la începutul perioadei aristocratice se află Shakespeare pentru că el este figura centrală a canonului occidental, în consecinţă, l-am snuiiat în legăhiră cu aproape toţi ceilalţi, de la Chaucer şi Montaigne, care l-au influenţat, la mulţi dintre cei pe care el, la rândul lui, i-a influenţat: Milton, Samuel Johnson, Goelhe, Ibsen, Joyce şi Beckett, de exemplu, şi până la cei ce au încercat să-l respingă: Tolstoi în special şi apoi Freud, care l-a acceptat, dar a rămas la convingerea că nu „omul din Stratford", ci contele de Oxford este autorul operei.

Autorii menţionaţi nu au fost aleşi la întâmplare, cum s-ar putea crede la prima vedere, ci în funcţie de valoarea, dar şi de natura lor reprezentativă, pentru că se poate scrie o carte despre douăzeci şi şase de scriitori, dar nu şi despre patru sute. Sigur că sunt amintiţi, începând cu Dante, majoritatea marilor scriitori occidentali – Chaucer. Cervantes.

Montaigne, Shakespeare, Goethe, Wordsworth, Dickens, Tolstoi, Joyce şi Proust. Dar unde sunt Petrarca, Rabelais, Ariosto, Spetiser, Ben Jonson, Racine, Swift, Rousseau, Blake, Puşkin, Melville, Giacomo Leopardi, Henry James, Dostoievski, Hugo, Balzac, Nietzsche, Flaubert, Baudelaire, Browning, Cehov, Yeats, D.H. Lawrence şi mulţi alţii? Am încercat să reprezint specificul naţional prin personalităţile cele mai importante: Chaucer, Shakespeare, Milton, Wordsworth, Dickens în Anglia, Montaigne şi Molière în Franţa, Dante în Italia, Cervantes în Spania, Tolstoi în Rusia, Goethe în Germania, Borges şi Neruda în America Latină, Whitman şi Dickinson în Statele Unite. Există de asemenea o trecere în revistă a marilor dramaturgi: Shakespeare, Molière, Ibsen şi Beckett, ca şi a marilor romancieri: Austen, Dickens, George Eliot, Tolstoi, Proust, Joyce şi Woolf. Samuel Johnson este, de asemenea, amintit drept cel mai mare dintre criticii occidentali – ar fi greu să-i găsim rivalul. Vico nu a afirmat categoric necesitatea unei *I* perioade de haos înainte de *ricorso* sau revenirea unei a doua perioade [teocratice, dar secolul nostru, pretinzând a continua perioada *i* democratică, nu poate fi mai bine caracterizat decât prin termenul „haotic". Scriitorii reprezentativi sunt acum Freud, Proust, Joyce, Kafica. Ei sunt personificarea spiritului literar al epocii, oricare ar fi el.

Freud se considera om de ştiinţă, dar el rezistă doar ca eseist, ca şi Montaigne *Saul* Emerson, nu ca fondator al unei terapii deja discreditate (sau sublimate) *I* ca încă un episod din lunga istorie a şamanismului. *A*; fi vrut să acord mai mult spaţiu aici poeţilor moderni – ca Neruda şi Pessoa, dar niciun poet al secolului nostru nu este în consonanţă cu romane ca *în căutarea timpului pierdut*, *Ulise*, *Priveghiul lui Finnegan*, cu eseurile lui Freud sau – cu povestirile şi parabolele lui Kafka… f

Am încercat să cercetez în mod direct valoarea celor mai mulţi din cei douăzeci şi şase de scriitori: să aflu ce anume face ca autorul şi scrierile lui să fie canonice. De cele mai multe ori, răspunsul s-a dovedit a fi: stranietatea, un fel de originalitate, care ori nu poate fi asimilată, ori ne asimilează ea pe noi în aşa măsură încât nu ne mai apare stranie.

Walter Pater definea romantismul ca pe ceva ce adaugă stranietate frumuseţii, dar eu consider că definiţia lui nu se aplică doar romantismului, ci tuturor scrierilor incluse în canon, în evoluţia lor firească, de la *Divina Comedie* până la *Sfârşitul de partidă*, fiecare având noutatea şi stranietatea ei. Când citeşti pentru prima oară vreuna din aceste opere din canon ai senzaţia întâlnirii cu ceva străin, mai curând o uimire nefirească decât o împlinire a aşteptărilor. Citite cu un ochi proaspăt, *Divina Comedie*, *Paradisul pierdut*. *Faust* (Partea a doua), *Hagi Murad*, *Peer Gynt*. *Ulise* şi *Canto general* au în comun tocmai stranietatea lor, şi darul de a te face să te simţi străin la tine acasă.

Shakespeare, cel mai mare scriitor al tuturor timpurilor, ne dă adesea senzaţia opusă, ne face să ne simţim acasă chiar dacă suntem afară, departe, printre străini. Puterea lui de asimilare şi contaminare este unică şi constituie o continuă provocare pentru dramaturgia şi critica lumii. Mi se pare absurd şi regretabil că astăzi critica shakespeareană – „materialist-culturală" (neo-marxistă), „neo-istoristă" (Foucault) sau, feministă" nu mai caută să răspundă acestei provocări. Supremaţia sa estetică este constant neglijată şi se încearcă a-l reduce ia „forţele sociale „ale Renaşterii engleze, de parcă n-ar fi nicio diferenţă de valoare estetică între creatorul lui Lear, Hamlet, Iago sau Falstajf şi unii din discipolii lui, ca John Webster sau Thomas Middleton Cel mai mare critic englez în viaţă, Sir Frank Kermode, în cartea sa *Forme ale atenţiei* (1985) a lansat cel mai clar

avertisment cunoscut de mine în legătură cu soarta catwnului – deci, în primul rând, a lui Shakespeare:

„Canoanele care neagă distincţia între cunoaştere şi opinie, şi care sunt instrumente de supravieţuire concepute ca probă a timpului şi nu a raţiunii, pot fi, desigur, deconstructibile. Dacă oamenii ajung la concluzia că n-ar trebui să mai existe astfel de lucruri, ei pot, foarte bine, găsi mijloacele de a le distruge. Niciun fel de putere centrală instituţionalizată nu le poate apăra sau impune drept obligatorii, deşi ne vine greu să înţelegem cum este posibilă funcţionarea normală a instituţiilor de învăţământ, chiar şi a unui centru de recrutări, fără aceste canoane. „Mijloacele de a distruge canoanele, spune Kennode, sunt foarte la îndemână, iar procesul este acum extrem de avansat. Aşa cum cartea arată în repetate rânduri, nu sunt interesat de polemica acnială dintre apărătorii de dreapta ai canonului, care îl susţin pentru presupusele (dar inexistentele) sale valori morale şi mediile academice şi de presă, numite de mine „Şcoala Resentimentului", care vor să răstoarne orice canon pentru a-şi afirma presupusele (dar inexistentele) lor programe de reformă socială. Sper că această carte nu se va dovedi o elegie pentru canonul occidental şi că, într-un anumit punct, poate, se va produce o revenire, încetând să se mai arunce totul peste bord. De aceea mi-am şi permis o modestă profeţie, în catalogul final de autori canonici, în special din secolul nostru, cu referire la şansele acestora de a rezista în timp.

O trăsătură a originalităţii care poate câştiga statutul canonic în cazul unei opere literare este stranietatea pe care ori nu o vom asimila niciodată în întregime, ori devine ceva atât de specific, încât nu-i mai percepem idiosincraziile. Dame reprezintă cel mai important moment pentru primul tip, iar Shakespeare un exemplu covârşitor pentru al doilea. Walt Whitman, întotdeauna contradictoriu, ţine de ambele părţi ale paradoxului. După Shakespeare, cel mai mare dintre cei consacraţi este primul autor al Bibliei ebraice, cel supranumit de către teologii secolului al XIX-lea „iehovistul" sau 1 (de la pronunţia nemţească a numelui evreiesc Iahve, sau lelrova în engleză, acesta fiind rezultatul unei greşeli de rostire). ca şi Homer, o persoană, sau mai multe, pierdute în negura timpului, pare să fi trăit în Ierusalim sau prin apropiere, cu vreo trei mii de ani în urmă, cu mult înainte ca Homer să fi existat sau să fi fost inventat. Cine a fost cu adevărat acel dintâi I nu

vom şti niciodată. Pornind de la speculaţii pur subiective şi literare, aş putea considera că „1” putea fi chiar şi o femeie de la curtea regelui Solomon, un spaţiu de o înaltă cultură, de un scepticism religios considerabil şi mult rafinament psihologic.

Un critic subtil al lucrării mele *Cartea lui I* m-a mustrat că n-am avut curajul să merg până la capăt şi s-o identific pe „1” cu Batsheba, regina mamă, o femeie hitită, luată de regele David în casa sa, după ce aranjase, în prealabil, ca soţul ei, Urie, să moară, convenabil, în luptă. Accept acum bucuros, deşi întârziat, această sugestie: Batsheba, mama lui Solomon, e un candidat admirabil. Imaginea în culori sumbre pe care i-o creează lui Roboam, fiul şi succesorul catastrofal al lui Solomon, aşa cum se poate deduce din textul iehovist, este în acest caz perfect explicabilă. La fel se pot explica şi prezentarea foarte ironică a patriarhilor evrei şi preferinţa ei pentru unele din soţiile lor sau pentru tot felul de alte personaje feminine secundare, cum ar fi Hagar sau Tamara. Şi dincolo de toate astea, ar fi o splendidă ironie, în stilul lui „I”, ca primul autor al textelor ce au stat la baza Torei ebraice, să nici nu fi fost un israelit, ci o femeie hitită. În continuare, mă voi referi la „iehovist” numindu-l când „I”, când Batsheba. Este vorba de autoarea iniţială a ceea ce numim noi astăzi *Geneza*, *Exodul* şi *Numerii*. Ceea ce a scris ea a fost însă cenzurat, revizuit şi de multe ori complet tăiat sau răstălmăcit de diferiţi copişti, de-a lungul a cinci secole, culminând cu Ezra sau cu unul din discipolii săi, în perioada întoarcerii din exilul babilonian. Aceşti revizionişti erau preoţi sau scribi ai cultului şi se pare că au fost scandalizaţi de libertatea pe care şi-a luat-o Batsheba în portretizarea destul de ironică a lui Iehova – este un Iehova uman. mult prea uman: mănâncă şi bea, se înfurie adeseori, se bucură de propria răutate, e gelos şi răzbunător, se autoproclamă plin de dreptate, dar are continuu favoriţi şi dovedeşte o agitaţie aproape nevrotică atunci când îşi reva binecuvântarea nu numai asupra unei elite, ci asupra întregii mulţimi israeliţi. Atunci când conduce gloatele înnebunite şi greu încercate p sălbăticia deşertului Sinai, îşi pierde minţile şi devine atât de pericm pentru el însuşi şi pentru alţii, că autorul supranumit „/” ar puiet considerat cel mai blasfemator din câţi au existat vreodată.

„I” îşi încheie epopeea, din câte se ştie, când Iehova îşi îngroai profetul – pe Moise – cu propriile mâini într-un mormânt anonim, diq

ce-i îngăduie conducătorului greu încercat al israelijilor doar o privi., asupra Pământului Făgăduinţei şi nimic mai mult. Capodopera Batshebei este tocmai povestea acestei relaţii dintre Iehova şi Moise, desfăşurându-se dincolo de ironie sau tragedie, începând cu alegerea surprinzătoare a profetului îndărătnic, până la tentativa, neîntemeiată, de a-l ucide pe Moise, şi persecuţiile ulterioare care-i afectează atât pe Dumnezeu, cât şi pe alesul său.

Această ambivalenţă divin-uman este una din marile invenţii ale lui 1, încă o dovadă a unei originalităţi atât de perene încât cu greu o mai putem recunoaşte pentru că poveştile pe care Batsheba ni le spune ne copleşesc. Şocul ultim implicit acestei originalităţi care stabileşte canonul apare atunci când realizăm că însuşi cultul occidental pentru Dumnezeu – la evrei, creştini şi musulmani – este cultul pentru un personaj literar – acel Iehova creat de oricât ar fi fost el schimbat de revizioniştii cucernici. Singurele şocuri de aceeaşi natură pe care le cunoaştem apar atunci când ne dăm seama că Iisus cel iubit de creştini este un personaj literar, creat, în mare măsură, de autorul Evangheliei după Marcu, şi atunci când citim Coranul şi auzim o voce unică, vocea lui Allah, înregistrată în detaliu şi pe larg de îndrăzneţul său profet, Mahomed.

Probabil că într-o zi, cândva în viitor, în secolul al douăzeci şi unulea, când mormonismul va fi devenit religia dominantă cel puţin în vestul Americii, urmaşii noştri vor resimţi un al patrulea astfel de şoc la întâlnirea cu îndrăzneala viziunilor ultime ale autenticului profet american, Joseph Smith: *The Pearl of Great Price* sau *Doctrines and Covenants* (*Doctrine şi legăminte*).

Stranietatea canonică poate există şi fără şocul unor astfel de îndrăzneli, dar aroma originalităţii trebuie întotdeauna să persiste în aspectul inaugural al unei opere care câştigă, în mod incontestabil, lupta cu tradiţia şi se alătură canonului. Instituţiile noastre educaţionale sunt pline astăzi de idealişti, care condamnă competiţia apărută în literatură pentru că este cea din viaţă, dar esteticul şi competiţia sunt unul şi acelaşi lucru, de la vechii greci până la Burckhardt şi Nietzsche. care au restabilit acest adevăr. Învăţătura lui Homer este o poetică a conflictului, lecţie învăţată mai întâi de rivalul său, Hesiod. După cum a observat criticul Longinus, totul la Platon stă în conflictul neîncetat între filosof şi Homer, exilat din *Republica* în

zadar, ştiut fiind că Homer şi nu Platon a reprezentat manualul de şcoală al grecilor, *Divina Comedie* a lui Dame a fost. după părerea lui Ştefan George „Cartea şi şcoala tuturor timpurilor". deşi afirmaţia se verifică mai mult în cazul poeţilor decât al tuturor celorlalţi şi ar putea fi mai degrabă atribuită pieselor lui Shakespeare, aşa cum va demonstra această carte.

Scriitorilor contemporani nu le place să li se spună că trebuie să se întreacă cu Shakespeare şi Danie, dar tocmai această luptă a fost pentru Joyce provocarea la valoare – la o eminenţă împărtăşită doar de Beckett. Proust şi Kafka, dintre autorii occidentali moderni. Arhetipul fundamental pentru reuşita literară va rămâne întotdeauna Pândar, cel care laudă victoriile aproape divine ale atleţilor săi aristocraţi împărtăşindu-ne totodată sensul implicit potrivit căruia odele sale, închinate victoriei, sunt ele însele victorii asupra oricărui posibil concurent. Dante, Milton şi Wordsworth vor prelua metafora-cheie a lui Pândar – aceea a cursei victorioase, a câştigării ramurii de palmier – un fel de nemurire seculară, cu totul străină de orice formă de idealism pios.

„Idealismul în ce-i priveşte pe cei ce se străduiesc să nu-l interpreteze ironic, este acum o modă în şcolile şi facultăţile noastre, unde toate standardele estetice şi majoritatea celor intelectuale sunt abaiuionate în numele annoniei sociale şi al reparării nedreptăţilor istoriei. Pragmatic vorbind, „extinderea canonului" a însemnat distrugerea lui. Ceea ce se predă acum include, cu orice preţ, pe cei mai buni scriitori, care se întâmplă să fie femei, africani, sud-americani, asiatici şi care nu au de oferit decât resentimentele lor pe care le-au dezvoltat ca parte a propriului lor sens al identităţii. Mu e nimic straniu sau original în astfel de resentimente şi chiar dacă ar fi, n-ar ajunge să creeze urmaşi ai iehovismului şi ai lui Homer, ai lui Dante, Shakespeare, Cervantes sau Joyce.

Am formulat cândva un concept critic pe care l-am numit „anxietatea influentelor „şi de atunci am avut parte de sublinierea repetată a Şcolii Resentimentului că această noţiune se aplică doar „bărbaţilor albi, europeni, decedaţi", nicidecum femeilor şi celor în mod bizar numiţi „multiculturalişti". Astfel, voioşii lideri ai mişcării feministe susţin că scriitoarele cooperează, din toată inima, ca nişte ţesătoare, în timp ce activiştii literari afro-americani şi chicano merg

încă şi mai departe, îşi afirmă sus şi tare libertatea în faţa oricărei temeri de contaminare. Fiecare dintre ei este un Adam la începutul lumii… ei nu cunosc niciun moment în care să fi fost altfel decât sunt acum: autocreaţi, autoinspiraţi, puterea lor fiind numai a lor. Afirmate de poeţi, dramaturgi sau prozatori, acestei idei ar putea fi considerate sănătoase şi de înţeles, chiar dacă sunt autoamăgire.

Dar ca declaraţii ale unor presupuşi critici literari, aceste enunţuri optimiste nu sunt nici interesante nici adevărate, mergând împotriva naturii umane şi a naturii literaturii imaginative. O operă canonică puternică nu poate exista în afara procesului influenţelor literare – proces greu de parcurs şi de înţeles. Când a fost atacată, n-am reuşit să-mi recunosc niciodată propria teorie a influenţelor, dat fiind că ceea ce a fost atacat nu era nici măcar un travesti adecvai ideilor mele. Aşa cum va demonstra capitolul despre Freud din această carte, eu susţin o interpretare shakespeareană a lui Freud şi nu una freudiană a lui Shakespeare sau a oricărui alt scriitor. „Anxietatea influenţelor" nu este una faţă de paternitatea reală sau literară, ci una dezvoltată în şi prin poezie, roman sau piesă de teatru. Orice operă literară importantă este o lectură creativ-greşită şi o interpretare greşită a unui text precursor (sau a mai multora). Un scriitor canonic autentic poate sau nu să asimileze anxietatea operei sale, dar asta nu prea contează – însăşi opera împlinită este anxietatea. Ideea a fost bine formulată de Peter de Bolla în cartea sa *Despre Retorica Istorică*:

romantismul domestic freudian, ca descriere a unor influenţe, constituie o lectură foarte slabă. Pentru Bloom, „influenţa „este atât o categorie tropologică, figura care determină tradiţia poetică, cât şi un complex de relaţii psihice, istorice şi imagistice;…influenţa descrie relaţiile dintre texte, e un fenomen intertextual; atât apărarea psihică interioară – experienţa anxietăţii poetului – cât şi relaţiile istorice exterioare ale textelor unele cu altele sunt ele însele rezultatul unei lecturi sau interpretări – poetice greşite şi nu cauza lor".

Fără îndoială că celor ce nu cunosc încercările mele de a cerceta problema influenţelor literare li se va părea complicat să extragă esenţa teoriei mele. Totuşi de Bolla îmi oferă un bun punct de plecare aici, la începutul examinării în prezent ameninţatului „canon occidental". Trebuie să suportăm povara influenţelor, dacă originalitatea semnificativă va fi obţinută şi reobţinută în şi prin

bogăţia tradiţiei literare occidentale. Tradiţia nu este un simplu transfer, sau un proces de transmitere benignă, ea este şi un conflict între vechile genii şi aspiraţiile prezente, al cărui scop este supravieţuirea literară sau includerea în canon. Conflictul nu poate fi rezolvat de consideraţii sociale, sau de judecăţile unei anumite generaţii de idealişti nerăbdători, de marxişti care susţin: „Lăsaţi-i pe morţi să-şi îngroape morţii" sau de sofişti, care vor să pună în locul bibliotecii canonul şi în cel al arhivei spiritul analitic. Poezii, nuvele, romane şi piese de teatru apar ca răspuns la alte poezii, nuvele, romane şi piese de teatru anterioare, iar acest răspuns depinde de actul de a citi şi a interpreta al scriitorilor mai noi, acte identice cu operele noi.

Aceste lecturi ale scrierilor precedente sunt în mod necesar defensive într-o oarecare măsură. Dacă ar fi doar apreciative, noua creaţie ar fi înăbuşită – şi nu numai din motive psihologice. Nu e vorba aici de complexul lui Oedip, ci de însăşi natura unei imaginaţii literare puternice şi originale: limbajul figurativ şi neajunsurile sale. Metafora nouă. tropii originali presupun întotdeauna despărţirea de vechea metaforă, această despărţire presupunând cel puţin o îndepărtare parţială sau o respingere a limbajului figurativ anterior. Shakespeare îl foloseşte pe Marlowe ca pe un punct de plecare şi primele personaje shakespeareane. eroii-ticăloşi. ca maurul Aaron din *Titus Andronicus* şi Richard III. sunt destul de aproape de Barabas. evreul din Malta, al lui Marlowe. Când Shakespeare îl creează pe Shylock, evreul său din Veneţia, baza metaforică a limbajului prefăcut al ticălosului este radical schimbată. Shylock este reinterpretare decisivă, o răstălmăcire creatoare a lui Barabas, în timp ce maurul Aaron este mai mult o repetare a lui, mai ales la nivelul limbajului figurativ. Când Shakespeare va scrie *Othello*, nu se va mai obsen a nicio influenţă a lui Marlowe. Ticăloşia încântată de sine a lui] Iago va fi din punct de vedere cognitiv mult mai subtilă şi infinit mai] rafinată imagistic decât excesele auto-gratulatorii ale exuberantului Barabas. Relaţia lui Iago cu Barabas e una în care acea shakespeareană] răstălmăcire creatoare a precursorului său, Marlowe, a triumfat total. Shakespeare este un caz unic în care precursorul este în mod invariabil minimalizat. Anxietatea influenţei se manifestă în *Richard III* cu referire la *Evreul din Malta* şi *Tamerlan*, dar Shakespeare încă îşi caută drumul. *I* Odată cu apariţia

lui Falstajf în *Hernie IV* – prima parte – acesta este găsit, iar Marlowe rămâne doar calea pe care nu trebuie mers, pe scenă şi în viaţă.

După Shakespeare, puţini sunt cei care reuşesc să se elibereze, cât de cât, de neliniştea influenţelor – Milion, Molière, Goethe, Tolstoi, Ibsen, Freud, Joyce – şi pentru toţi, cu excepţia lui Molière, Shakespeare rămâne o problemă, cum va încerca să demonstreze această carte. Valoarea *I* recunoaşte valoarea şi e umbrită de ea. A veni după Shakespeare, care a *1* scris cea mai bună poezie şi cea mai bună proză din tradiţia occidentală, *I* poate presupune un destin complex, o dată ce originalitatea devine *1* deosebit de dificilă acolo unde ea contează mai mult: în reprezentarea *I* fiinţelor umane, în rolul memoriei în cunoaştere şi al metaforei în *I* sugerarea unor noi posibilităţi de limbaj. Aici Shakespeare a excelat şi *I* nimeni nu l-a putut egala ca psiholog, gânditor sau retor. Wittgenstein, (care l-a respins pe Freud, i se aseamănă totuşi în reacţia sa defensivă şi neîncrezătoare faţă de Shakespeare, o sfidare pentru filosof, şi de asemenea o sfidare pentru psihanalist. În toată istoria filosofiei nu există originalitate cognitivă comparabilă cu cea a lui Shakespeare şi este şi \ ironic şi fascinant să vezi cum se întreabă Wittgenstein dacă există vreo *i* diferenţă autentică între reprezentarea Shakespeareană a gândirii şi *1* gândirea însăşi. Este adevărat că, aşa cum observă poetul critic Kevin Hart, „cultura occidentală preia lexiconul de inteligibilitate de la filosofia greacă şi întregul nostru discurs despre viaţă şi moarte, despre formă şi model este marcat de legăturile cu acea tradiţie”. Totuşi, inteligibilul îşi transcende în mod pragmatic propriu! lexicon şi trebuie să ne reamintim că Shakespeare, care nu s-a bazat prea mult pe filosofic, e mai important în cultura occidentală decât Platou şi Aristotel, Kant şi Hegel, Heidegger şi Wittgenstein.

Mă simt foarte singur în zilele noastre. Încercând să apăr autonomia esteticului, dar cea mai bună apărare a lui este experienţa lecturii *Regelui Lear* urmată de vederea piesei bine jucată. *Regele Lear* nu apare dintr-o criză în filosofie, iar forţa ei nu poate fi explicată ca o mistificare avansată de instituţiile burgheze. Este un semn de degenerescenţă a studiului literaturii cărui cineva e considerat excentric doar pentru că susţine că literatura nu este depetidentă de filosofic şi că esteticul e ireductibil la ideologie şi metafizică. Critica estetică ne întoarce la autonomia ficţiunii literare şi la suveranitatea

sufletului solitar – cititorul nu ca o persoană în societate, ci ca sine profund, de ultimă interioritate. La un scriitor puternic, profunzimea interiorităţii este tocmai forţa care înlătură greutatea apăsătoare a vechilor realizări literare, astfel ca originalitatea să nu fie înăbuşită înainte de a se manifesta. *Marea scriere* este întotdeauna *o* rescriere *sau un* revizionism *şi se* bazează pe adecâwxice *face loc* sinelui sau acţionează *astfel încât să* redeschidă *vechi opere în faţa noilor* noastre suferinţe. Originalul nu e original, dar ironia emersoniană cedează în faţa pragmatismului emersonian: inovatorul ştie „cum" să împrumute.

Anxietatea influenţei ciunteşte talentele mai slabe, dar stimulează geniul canonic. Ceea ce-i uneşte pe cei mai vibranţi romancieri americani ai *Epocii Haotice* – Hemingway, Fitzgerald şi Faulkner – este influenţa lui Joseph Conrad, pe care fiecare o temperează însă cu multă abilitate, combinând-o cu cea a unui precursor american – Mark Twain pentru Hemingway, Henry James pentru Fitzgerald, Heurman Melville pentru Faulkner. Aceeaşi abilitate apare la T.S. Elliot, în fuziunea dintre Withman şi Tennyson, la Ezra Pound în cea dintre Whitman şi Browning sau la Hart Crane, cel care se îndepărtează de T.S. Elliot şi se întoarce din nou la Whitman. Scriitorii puternici nu-şi aleg precursorii cei mai influenţi; ei sunt aleşi de aceştia din urmă, dar tot ei au subtilitatea de a-i transforma pe înaintaşi într-un fel de compoziţi, şi deci, parţial, în fiinţe imaginare.

În această carte nu urmăresc strict relaţiile intertextuale ale celor douăzeci şi şase de scriitori studiaţi. Scopul meu este acela de a-i analiza ca pe reprezentanţii întregului canon occidental. Fără îndoială, însă, interesul meu pentru problema influenţelor apare pretutindeni, fără să fiu întotdeauna pe deplin conştient. Literatura mare, în competiţie, indiferent dacă vrea sau nu. n-ar putea fi separată de aiuietăţile ei faţă de operele ce ar avea prioritate sau autoritate asupra sa. Chiar dacă majoritatea criticilor refuză să înţeleagă procesul influenţelor literare sau încearcă să-l idealizeze, considerându-l pe deplin generos şi benign, adevărurile crude ale competiţiei şi contaminării continuă să câştige teren pe măsura înaintării în timp a istoriei canonice. O poezie, o piesă sau un roman sunt în mod necesar constrânse să ia naştere prin intermediul operelor anterioare, oricât de nerăbdătoare ar fi să se ocupe direct de problemele sociale. Contingenţa guvernează literatura, ca şi orice altă activitate cognitivă

şi contingenţa creată de canonul literar occidental se manifestă.

În primul rând, ca o anxietate a influenţei, care formează şi deformea fiecare scriere nouă ce aspiră la nemurire. Literatura nu e doar limba e voinţă figurativă, motivaţie a metaforei, definită cândva de Nietzsche ca dorinţă de a fi diferit şi de a fi altundeva. Aceasta înseamnă, pe de parte, a fi diferit de sine însuşi, dar mai ales, presupun, înseamnă a diferit de metaforele şi imaginile operelor moştenite contingente. Dorinţa de a scrie magistral este dorinţa de a fi altundeva, într-un timp şi spaţiu propriu, într-o originalitate ce trebuie să se îmbine cu moştenirea şi cu anxietatea influenţei.

1. Elegie pentru canon

La început canonul consta în alegerea cărţilor pentru instituţiile de învăţământ şi, în ciuda politicii actuale a multiculturalismului, adevărata sa întrebare rămâne: Ce ar trebui să citească cel care încă mai doreşte să o facă, în acest moment al istoriei? O viaţă de om abia ne mai ajunge pentru a citi doar o selecţie a marilor autori din ceea ce poate fi numit tradiţia occidentală, ca să nu mai vorbim de celelalte tradiţii ale lumii. Cel care citeşte trebuie să aleagă, o dată ce literalmente nu există timp suficient pentru a citi tot, chiar dacă el n-ar face altceva decât să citească. Cuvintele lui Mallarmé – „trupul mi-e trist. Doamne, şi am citit toate cărţile" – au devenit o hiperbolă. Suprapopularea, saturarea malthusiană este contextul autentic al anxietăţilor canonice. Nu trece zi să nu se proclame, sus şi tare. responsabilitatea politică a criticului, dar aceste tendinţe moralizatoare vor ceda la un moment dat Orice instituţie de învăţământ va avea un departament de studii culturale, ce nu va mai fi calul de bătaie al tuturor şi o estetică ascunsă se va dezvolta, readucând ceva din romantismul de altă dată al lecturii.

W.H. Auden remarca odată că e dăunător pentru caracter să recenzăm cărţi proaste. Ca orice moralist talentat. Auden a idealizat, fără să vrea, situaţia El ar fi trebuit să supravieţuiască până astăzi, când cenzorii comunişti ne spun că şi lectura unor cărţi bune e dăunătoare pentru caracter, ceea ce poate fi adevărat, cred ea Arta este complet nefolositoare, după părerea sublimului Oscar Wilde. cel ce a avut întotdeauna dreptate. Tot el ne-a spus că toată poezia proastă e sinceră. Dacă aş avea puterea să o fac, aş cere să se graveze aceste cuvinte deasupra intrării fiecărei universităţi, astfel ca fiecare student

să poată cântări splendoarea intuiţiei.

Poezia scrisă de Maya Angelou şi folosită de preşedintele Clinton în discursul său inaugural a fost apreciată. Într-un editorial din New York Times, ca o operă de valoare whitmaniană. Sinceritatea ei este într-adevăr copleşitoare, ea se alătură tuturor celorlalte opere canonice, de care sunt pline academiile. Tristul adevăr este că nu ne putem stăpâni. Rezistăm până la un punct, dar după aceea chiar şi propriile noastre

L'universităţi s-ar vedea construise să ne declare rasişti sau sexişti. Mi-a-*New York Times* că: „Noi toţi suntem critici feminişti"… Este o retorică potrivită unei ţări ocupate, care nu se aşteaptă, de fapt, la o eliberare autentică. Instituţiile ar putea spera să urmeze sfatul prinţului din *Ghepardul* lui Lampedusa, care le propune nobililor „să schimbe peste tot doar câte puţin astfel ca totul să rămână la fel".

Din nefericire, nimic nu va mai fi la fel pentru că arta şi pasiunea lecturii adevărate şi profunde. Însuşi fundamentul preocupării noastre, depindea înainte de un anumit gen de oameni – cititori fanatici încă din copilărie. Chiar cititorii devotaţi şi solitari se văd acum asediaţi – ei nu mai pot fi siguri că generaţia nouă îi va prefera pe Shakespeare şi Dante tuturor celorlalţi scriitori. Umbrele se întind asupra lumii apusene şi se tot întind, pe măsură ce intrăm în mileniul al doilea

Eu nu deplâng aceste aspecte. Estetica este, după părerea mea, o problemă individuală şi nu socială. Nu are nimeni nicio vină, deşi ne-am dori uneori să nu ni se mai spună că ne lipseşte viziunea liberă, generoasă şi socialmente deschisă a celor ce vin după noi. Critica literară este o artă străveche. Iniţiatorul ei a fost, după Bruno Snell. Aristofan, iar eu tind să fiu de acord cu Heinrich Heine că „există un Dumnezeu şi numele lui este Aristofan". Critica culturală este doar o altă ştiinţă socială mohorâtă, pe când critica literară, ca artă. Întotdeauna a fost şi întotdeauna va fi un fenomen elitist A fost o greşeală să credem că ea ar putea deveni o bază pentru educaţia democratică sau pentru o societate mai bună când facultatea de literatură engleză şi cele de alte literaturi se vor reduce numeric până la nivelul actualului departament de clasice, cedându-şi majoritatea funcţiilor celor de la studii culturale, vom fi poate în stare să ne întoarcem la studiul a ceva de neînlăturat – la Shakespeare şi puţinii săi egali, cei care ne-au inventat pe noi toţi.

Canonul. Înţeles ca relaţie dintre cititor ca individualitate şi scriitor cu ceea ce s-a păstrat din tot ce s-a scris şi nu ca listă de cărţi obligatorii în şcoală, s-ar putea identifica doar cu una memoriei în forma ei literară, nu şi cu sensul religios al canonului, jsfamoria este întotdeauna o artă. chiar şi atunci când funcţionează involuntar. Emerson a opus memoria speranţei, dar asta s-a întâmplat într-o Americă foarte diferită de cea de azi. Acum memoria *este* speranţă, chiar dacă speranţa s-a diminuat A fost însă periculos întotdeauna să instituţionalizăm speranţa şi nu mai trăim într-o societate în care să ni se permită să instituţionalizăm memoria. Predarea în şcoli trebuie să fie mult mai selectivă, căutându-i pe acei puţini capabili să devină cititori şi scriitori bine individualizaţi. Ceilalţi, care pot fi determinaţi să se supună unei programe de învăţământ politizate, merită să rămână cu ea Pragmatic vorbind, valoarea estetică poate fi recunoscută sau trăită, dar nu poate fi împărtăşită acelora care sunt incapabili să-i surprindă senzaţiile şi percepţiile. A polemiza în numele ei este întotdeauna o greşeală.

Ceea ce mă interesează mai mult este tocmai îndepărtarea de estetic a tot mai mulţi confraţi de-ai mei. unii dintre ei având cândva oarecare capacitate de a experimenta valoarea estetică. La Freud fuga este metaforă a reprimării, a uitării inconştiente, dar totuşi cu un scop. Acest scop este destul de clar în fuga profesiunii mele: acela de a atenua vina transferată. Într-un context estetic, uitarea este complet distructivă deoarece cogniţia, în critica, se bazează întotdeauna pe memorie. Longinus ar fi spus că plăcerea este ceea ce resentimentarii au uitat Nietzsche ar fi numit-o durere, dar amândoi s-ar fi gândit la aceeaşi stare de imponderabilitate în înălţimi. Cei care coboară de acolo îşi ţin unul altuia isonul, afirmând că literatura e doar o mistificare promovată de instituţiile burgheze.

Astfel estetica este redusă la ideologie sau, în cel mai bun caz, la metafizică. O poezie nu poate fi citită doar ca poezie pentru că ea este, mai întâi, un document social sau, mai rar, deşi încă posibil, o încercare de a învinge filosofia Eu încerc să rezist cu încăpăţânare acestor abordări, cu singurul ţel de a păstra poezia cât mai completă şi mai pură posibil. Cei care au abandonat reprezintă o limită în tradiţia noastră, în continuă migrare dinspre estetic: moralismul platonician şi ştiinţa socială aristotelică. Atacul asupra poeziei fie o exilează ca fiind

distructivă în ce priveşte binele social, fie o tolerează dacă ea îşi va asuma efortul unui catharsis social, sub stindardul multiculturalismului. Sub masca marxismului academic, a feminismului şi a noului istorism, continuă vechea polemică între platonism şi medicina socială arhaică a lui Aristotel. Presupun că acest conflict între mai sus amintitele puncte de vedere şi apărătorii întotdeauna împresuraţi ai esteticii nu are cum să se sfârşească. Acum pierdem şi vom continua, fără îndoială, să pierdem şbejun mare păcat pentru că mulţi studenţi foarte buni ne vor părăsi în favoarea altor discipline şi profesii – lucru care deja se întâmplă Ei chiar au dreptate să o facă – noi nu-i putem apăra de pierderea standardelor intelectuale şi estetice ale valorii şi împlinirii profesiei noastre. Tot ce putem face acum este să menţinem o oarecare i continuitate a esteticii şi să nu cedăm în faţa minciunii că noi ne-am opune aventurii şi interpretărilor noi.

Freud a definit anxietatea ca *Angst vor etwas*. aşteptări pline de nelinişte. Există întotdeauna ceva a cărui apropiere ne tulbură în prealabil chiar şi simplele aşteptări pe care trebuie să le împlinim Erotismul, considerat ca cea mai plăcută dintre aşteptări, aduce conştiinţei reflexive, studiate de Freud. propriile anxietăţi. O operă literară implică şi ea aşteptările ei. pe care trebuie să le împlinească… Altfel nimeni nu o mai citeşte. În literatură, cele mai mari anxietăţi sunt literare: după părerea mea ele definesc literarul şi pot fi orice însă nu pot fi identice cu el. O poezie, un roman sau o piesă de teatru adună în ele toate tulburările omenirii, printre care şi teama de moarte, care în arta literară devine dorinţa de a aparţine canonului, de a rămâne în memoria comună, socială. Chiar Shakespeare, în cele mai puternice sonete ale sale, stăruie asupra acestei dorinţe sau tendinţe obsesive. Retorica mortalităţii este şi o psihologie a supravieţuirii şi o cosmologie.

De unde a apărut ideea de a crea o operă literară pe care lumea nu o va lăsa, cu bună ştiinţă, să moară? Fără îndoială că nu exista la evrei, în legătură cu cărţile sfinte – periculoase pentru mâinile profane, nedemne să le atingi învăţătura lui Christos a înlocuit Tora, la creştini şi cel mai important lucru la Christos era învierea în ce moment al literaturii laice au început oamenii să vorbească despre poezii şi povestiri „nemuritoare”? Metafora apare la Petrarca şi este minunat

dezvoltată de Shakespeare în sonete. Se află, în stare latentă, şi la Dante, în lauda propriei sale opere. *Divina Comedie*. Nu putem afirma că Dante a dat o conotaţie laică ideii. Cuprinzând totul, el nu a secularizat astfel nimic. Îşi considera propriul poem o profeţie, la fel ca cea făcută de Isaia. Am putea spune, deci. că Dante însuşi a inventat ideea noastră modernă de canon. Ernst Robert Curtius, eminentul erudit din Evul Mediu, subliniază că Dante considera drept autentice numai două dintre călătoriile în tărâmul de dincolo anterioare celei proprii: e vorba de Enea în Cartea a VI-a din *Eneida* lui Vergiliu şi de relatarea Sf. Paul în *Epistola a 11-a către Corinteni* (12: 2). De la Enea s-a născut Roma, iar de la Sf. Paul creştinismul „neamurilor". De la Dante ar fi putut veni. dacă el ar fi trăit până la 81 de ani. împlinirea profeţiei esoterice încifrate în *Divina Comedie*, dar Dante a murit la 56 de ani.

Curtius, întotdeauna atent la soarta metaforelor canonice, are o digresiune – *Poezia ca perpetuare* – în care afirmă că originea faimei poetice eterne se află în *Iliada* (6.359) şi, chiar înainte de ea, în *Odele* (4.8.28) lui Horaţiu, unde ni se spune că elocvenţa şi afecţiunea muzei îl menţin pe erou veşnic în viaţă. Jakob Burckhardt, într-un capitol despre faima literară citat de Curtius, observă că Dante. poetul filolog al Renaşterii Italiene, „este perfect conştient că el este cel care distribuie gloria nemuritoare" *, conştiinţă pe care Curtius o găseşte şi la poeţii latini ai Franţei. Încă din 1100. La un moment dat însă, această conştiinţă a început să se raporteze la ideea de canonicitate laică – nu eroul sărbătorit, ci sărbătorirea însăşi era considerată nepieritoare. Canonul laic. acel catalog de autori acceptaţi, nu apare practic decât pe la mijlocul secolului al XVIII-lea. În timpul unei literaturi a sensibilităţii, sentimentalismului şi sublimului. *Odele* lui William Collins caută începuturile canonului sublimului la precursorii din perioada eroică a sensibilităţii – de la vechii greci până la Milton – şi

Jakob Burckhardt. *Cultura Renaşterii în Italia*, trad. rom. N. Balotă sunt printre primele poezii din limba engleză care propun o tradiţie laică a canonicităţii.

Canonul „termen religios la origine, a devenit o antologie de texte, în continuă competiţie pentru supravieţuire, oricum am considera alegerea lor: ca fiind făcută de grupuri sociale, instituţii de învăţământ şi tradiţii critice dominante sau, aşa cum cred eu. de autori

mai noi, care se simt aleşi de către anumite figuri ancestrale. Câţiva partizani recenţi ai aşa-numitului radicalism academic merg atât de departe încât să sugereze că operele intră în canon datorită unor reclame de succes şi campaniilor de publicitate. Confraţii acestor sceptici merg uneori atât de departe încât îl contestă chiar şi pe Shakespeare, a cărui valoare cred ei că a fost cumva impusă. Dacă venerezi zeul compozit al procesului istoric, eşti sortit să-i negi lui Shakespeare supremaţia estetică concretă, originalitatea, cu adevărat revoltătoare, a pieselor sale. Originalitatea devine un echivalent literar al unor termeni ca individualitate, încredere în sine, competiţie – ceea ce nu-i prea încântă pe exponenţii diferitelor curente: feminism, afrocentism, marxism, neo-istorism (inspirat de Foucault) sau deconstructivism – toate aparţinând Şcolii Resentimentului, de care am mai vorbit

O teorie lămuritoare asupra formării canonului e avansată de Alastair Fowler în *Kinds of Literature* (*Tipuri de literatură*) (1982). În capitolul „Ierarhii ale genurilor şi canoanelor literare 1, Fowler observă că „schimbarea gustului literar poate adeseori să se datoreze reevaluării genurilor reprezentate de operele canonice". În orice perioadă, unele genuri sunt considerate mai canonice decât altele. Acum câteva zeci de ani. proza romantică americană a fost cultivată ca gen literar. Faulkner. Hemingway şi Fitzgerald au devenit scriitori dominanţi ai secolului al XX-lea. demni succesori pentru Hawthorne. Melville. Mark Twain sau Henry James – cel care a triumfat în *Cupa de aur* şi *Aripile porumbiţei*. Efectul acestei afirmări a romantismului asupra romanului „realist" a fost acela că naraţiuni vizionare precum: *Pe patul de moarte* de Faulkner. *Miss Lonelyhearts* de Nathanael West sau *Singătul lui Lot* de Thomas Pynchon s-au bucurat de mai multă apreciere critică decât romanele lui Theodore Dreiser. *Sora Carrie* şi o *tragedie americană*. O nouă schimbare a genurilor a început cu romanul jurnalistic, exemplificat de cu *sânge rece* de Truman Capote. *Cântecul călăului* de Norman Mailer sau *Rugul deşertăciunilor* de Tom Wolfe. *O tragedie americană* şi-a mai recuperat din strălucire în contextul unor astfel de scrieri.

Romanul istoric suferă o continuă devalorizare. Gore Vidal mi-a spus odată cu amărăciune că din cauza orientării lui sexuale declarate i i-a fost negat statutul canonic. Mai plauzibilă mi se pare însă o ajtă

explicaţie: cele mai bune scrieri ale lui Vidal (cu excepţia sublim scandaloasă a *Myrei Breckenridge*) sunt romane istorice – *Lincoln*. *Burr* astfel se poate explica şi soarta tristă a unei cărţi extrem de interesante şi inventive a lui Norman Mailer – *Seri antice* – o minunată anatomie a înşelătoriei, care n-a rezistat din cauza plasării ei în Egiptul antic al… Cărţii morţilor". Scrierile istorice şi ficţiunea au pornit pe drumuri separate şi sensibilitatea noastră pare a nu mai fi în stare să le asocieze.

Fowler se străduieşte să explice de ce nu sunt toate genurile valabile în toate timpurile: „… trebuie să acceptăm faptul că întreaga gamă a genurilor nu e niciodată în mod egal şi nici complet valabilă în orice perioadă. Fiecare epocă are un repertoriu relativ redus de genuri la care cititorii şi criticii răspund cu entuziasm, iar repertoriul disponibil scriitorilor este şi mai redus. Canonul temporar este fix pentru toţi, cu excepţia scriitorilor celor mai mari, puternici sau misterioşi. Fiecare epocă şterge anumite genuri din repertoriul ei. Într-un sens slab. toate genurile par să existe în toate epocile, palid întruchipate de excepţii bizare şi capricioase… Repertoriul activ al genurilor a fost însă întotdeauna restrâns şi supus unor tăieturi şi adăugiri proporţional semnificative… Unii critici chiar au fost tentaţi să privească sistemul genurilor sub aspectul unui model hidrostatic. În care cantitatea de substanţă rămâne constantă, dar se redistribuie.

Nu există însă o bază stabilă pentru astfel de speculaţii. Putem, mai degrabă, să tratăm aceste mişcări ale genurilor în termenii aldgerii estetice".

Eu însumi aş dori să susţin, urmându-l în parte pe Fowler. că alegerea estetică a îndrumat întotdeauna fiecare aspect laic al formării canonului. Acesta este totuşi un lucru greu de argumentat astăzi, când apărarea canonului literar, ca şi demolarea lui. au devenit profund politizate. Apărarea ideologică a canonului occidental este la fel de vătămătoare pentru valoarea estetică precum năvala atacatorilor care încearcă să distrugă canonul său. aşa cum pretind, să-l „deschidă". Nimic nu e mai important pentru canonul vestic decât principiile sale selective, elitiste doar în măsura în care se bazează pe criterii strict artistice. Cei care se opun canonului susţin că formarea sa implică întotdeauna şi o ideologie. Mergând chiar mai departe, ei se referă la o ideologie *a* formării canonului, sugerând că a crea (sau a perpetua) un

canon este un act ideologic *în sine*.

Eroul acestor adversari ai canonului este Antonio Gramsci. În *Extrase din caietele de închisoare*, acesta neagă posibilitatea ca un intelectual să existe independent de grupul social dominant, bazându-se doar pe „calificarea specială". împărtăşită cu colegii săi de breaslă (alţi critici literari, de exemplu):

… O dată ce diferitele categorii de intelectuali tradiţionali au experienţa calificării lor istoric neîntrerupte, printr-un fel de «esprit de corps». ei ajung să se proclame autonomi şi independenţi faţă de grupul social dominant".

Fiind eu însumi critic literar şi lucrând în perioada cea mai grea a criticii literare, nu găsesc, totuşi, observaţia lui Gramsci ca Fiind relevantă. Acel „esprit de corps" al profesionalismului, deosebit şi ciudat de drag înalţilor prelaţi anticanonici, nu mă interesează deloc şi aş repudia orice „continuitate istorică neîntreruptă" cu academiile occidentale. Îmi doresc şi îmi afirm o astfel de continuitate cu câţiva critici din secolul trecut şi cu alţi câţiva din ultimele trei generaţii. În ce priveşte „calificarea specială", a mea contra celei a lui Gramsci, aceasta este o problemă personală. Chiar dacă „grupul social dominant" s-ar identifica vreodată cu membrii universităţilor Yale sau New York sau ai universităţilor americane în general, nu pot găsi o conexiune lăuntrică între grupul social şi modalităţile specifice în care mi-am petrecut viaţa citind, judecând, rememorând şi interpretând ceea ce numeam noi cândva „literatură imaginativă". Pentru a găsi critici aflaţi în slujba vreunei ideologii sociale, trebuie doar să-i cauţi pe cei ce încearcă să „deschidă" sau să demistifice canonul sau pe oponenţii lor care au căzut în cursa de a deveni la fel cu cei pe care-i studiau. Dar niciunul din aceste grupuri nu e cu adevărat *literar*.

Fuga de estetic sau reprimarea lui a devenit o boală în instituţiile noastre de învăţământ pretins superior. Shakespeare, a cărui valoare estetică a fost confirmată de judecata universală a patru secole, este acum „istoricizat" şi diminuat de pragmatism pentru simplul motiv că forţa sa estetică misterioasă este un pericol pentru orice ideolog. Principiul de bază al actualei… Şcoli a resentimentului" poate fi lămurit fără menajamente: ceea ce se numeşte valoare estetică provine din lupta de clasă. Principiul e atât de larg că nici nu poate fi negat în totalitate; eu insist însă că sinele individual este singura

metodă şi unicul standard pentru înţelegerea valorii estetice. Dar „sinele individual" este. din păcate, definit doar în opoziţie cu societatea şi, parţial, concurenţa între el şi comunitate ţine de conflictul între clasele sociale şi economice. Tatăl meu a lucrat într-o fabrică de confecţii şi totuşi, eu am avut timp destul ca să citesc şi să meditez asupra lecturilor. Instituţia care m-a susţinut. Universitatea Yale. face parte. În mod inevitabil, din Administraţia americană, iar neîntreruptele mele meditaţii literare ar trebui deci să fie vulnerabile faţă de analiza marxistă tradiţională a intereselor de clasă. Toate afirmaţiile mele pătimaşe despre valoarea estetică a sinelui izolat sunt în mod necesar însoţite de aluzia că timpul liber pentru meditaţie trebuie cumpărat de la comunitate.

Niciun critic (nici măcar eu însumi) nu este un Prospero ermetic, exercitându-şi magia albă asupra unei insule vrăjite. Critica, la fel ca poezia, este (în sens ermetic) un fel de „furt din avutul comun". Dacă. În tinereţea mea. clasa conducătoare îngăduia cuiva să predice autonomia esteticului, avea desigur anumite interese prin astfel de predici. Asta nu înseamnă însă mare lucru. Libertatea de a percepe valoarea estetică poate fi efectul unui conflict social, dar valoarea nu este identică cu libertatea, chiar dacă aceasta nu poate fi obţinută fără acea percepţie. Valoarea estetică este, prin definiţie, generată de o interacţiune între artişti, o influenţare care înseamnă întotdeauna interpretare. Libertatea de a fi artist sau critic apare în mod necesar din conflictul social. Dar originea sau sursa libertăţii de a percepe, deşi deloc irelevantă pentru valoarea estetică, nu este identică cu ea Obţinerea individualităţii presupune întotdeauna o vină – o variantă a culpei de a fi supravieţuitori, şi această vină nu produce valoare estetică.

Nu poate exista valoare estetică fără un răspuns la tripla întrebare a unei întrecen: – mai mult, mai puţin sau egal? Deşi întrebarea este structurată într-un limbaj figurativ economic, răspunsul va fi liber de principiul economic freudian. Nu există poem în sine, şi totuşi ceva ireductibil sălăşluieşte în estetic. Orice valoare care rezistă se constituie printr-un proces de influenţă interartistică. ce cuprinde componente psihologice, spirituale şi sociale, elementul definitoriu rămânând însă cel estetic. Un istorist, pe linia lui Marx sau a lui Foucault, poate să persiste în credinţa că „producţia" esteticului se

datorează forţelor istorice, dar nu producţia ne interesează aici în mod special. Sunt întru totul de acord cu un motto impus de Dr. Jonson: „Niciun om inteligent n-a scris vreodată fără speranţa unui câştig". Totuşf. de la Pândar până azi. aspectul economic evident al literaturii nu a generat niciodată o problemă de supremaţie estetică. Tradiţionaliştii şi iniţiatorii canonului par să fie de acord măcar în ce priveşte supremaţia: aparţine lui Shakespeare.

El însuşi *este* canonul laic; atât înaintaşii, cât şi urmaşii se definesc prin el, în scopuri canonice. Aceasta e dilema cu care se confruntă partizanii resentimentului: ori neagă unicitatea valorii lui Shakespeare (o problemă dureroasă şi complicată), ori demonstrează de ce şi cum istoria şi lupta de clasă au produs acele aspecte ale pieselor lui care i-au asigurat un loc central în canonul occidental.

Aici însă ei se confruntă cu dificultăţi de neînvins datorită forţei shakespeariene complet idiosincratice: el este mereu înaintea ta. conceptual şi imagistic, oricine şi oriunde ai fi. Te face să te simţi anacronic pentru că te *conţine*, nu ţi se subsumează niciodată. Nu-l poţi desluşi printr-o nouă doctrină – fie ea marxismul, freudianismul sau scepticismul lingvistic demanian. Doctrina va fi desluşită prin el. nu prin prefigurare, ci prin postfigurare. Tot ce e important din Freud există deja la Shakespeare şi cu o critică elocventă a freudianismului. pe deasupra Harta freudiană a minţii este şi cea a lui Shakespeare: Freud pare doar s-o fi transpus în proză. În altă ordine de idei. O lectură shakespeareană a lui Freud îi clarifică şi îi covârşeşte textul; o lectură freudiană a lui Shakespeare o reduce pe acesta sau ar face-o dacă noi am putea suporta această reducere care depăşeşte orice limită a absurdului. *Coriolan* îl poate explica mult mai bine pe Marx din „Ludovic Napoleon la 18 Brumar" decât ar putea orice lectură marxistă să-l explice pe *Coriolan*.

Supremaţia lui Shakespeare este, sunt sigur, stânca pe care va eşua, până la urmă, Şcoala Resentimentului. Cum se vor împăca cele două extreme? Dacă alegerea lui Shakespeare în centrul canonlui este arbitrară, trebuie atunci să explice de ce l-a ales clasa dominantă pe el şi nu pe Ben Jonson, de exemplu. Dacă istoria şi nu cei de la conducere l-a ridicat pe Shakespeare, ce anume la el a captivat într-atât istoria economică şi socială, pe marele demiurg însitsi? Această întrebare se apropie însă de limitele fantasticului. N-ar fi mult mai simplu să

admitem diferenţa de calitate şi de tipologie între Shakespeare şi orice alt scriitor, fie el Chaucer sau Tolstoi?

Originalitatea este marea problemă de acomodare a anticanonicilor, iar Shakespeare rămâne cel mai original autor cunoscut vreodată

Originalitatea literară autentică devine întotdeauna canonică cu câţiva ani în urmă. la New Haven. Într-o noapte cu furtună, am recitit *Paradisul pierdut*. Trebuia să scriu o prelegere despre Milton ce făcea parte dintr-o serie de prelegeri pe care le trimiteam la Harvard şi am vrut să recitesc poemul de la început, ca şi cum nu l-aş fi citit niciodată şi nimeni altcineva n-ar mai fi făcut-o. Pentru asta trebuia să uit o întreagă bibliotecă critică despre Milton, ceea ce părea un lucru practic imposibil. Trebuia totuşi să încerc pentru că îmi doream experienţa lecturii *Paradisului pierdut* aşa cum îl citisem prima dată, cu mai mult de patruzeci de ani în urmă… Şi citind, până am adormit pe la miezul nopţii, sentimentul de familiaritate creat de poem a început să se risipească şi a continuat să scadă în zilele următoare, când l-am terminat de citit Am rămas uimit şi uşor înstrăinat, şi totuşi teribil de copleşit Ce citeam oare?

Deşi poemul e o epopee biblică. În formă clasică, el mi-a creat acea impresie stranie specifică literaturii fantastice sau genului science-fiction. nicidecum epopeii eroice. *Stranietatea* era efectul lui copleşitor. Eram cuprins de două senzaţii diferite, dar legate între ele: puterea competitivă şi triumfătoare a autorului, minunat desfăşurată într-o luptă implicită şi explicită cu orice alt autor şi text. inclusiv cu Biblia, pe de o parte şi ciudăţenia înspăimântătoare uneori a celor prezentate, pe de altă parte. Abia după ce am terminat, mi-am reamintit (conştient, desigur) o carte crudă a lui William Empson – *Dumnezeul lui Milton* – cu observaţia critică a acestuia că *Paradisul pierdut* are o splendoare barbară, asemeni anumitor sculpturi africane primitive. Empson a condamnat barbarismul miltonian asupra creştinismului, doctrină pe care o găsea detestabilă. Empson era marxist, un simpatizant fervent al comuniştilor chinezi, dar nu a fost nicidecum un precursor al Şcolii Resentimentului. El a impus stilul liber cu un extraordinar talent şi s-a dovedit mereu conştient de conflictul dintre clasele sociale, dar nu a încercat să reducă *Paradisul pierdut* la o înlănţuire de forţe economice. L-a interesat în primul rând

aspectul estetic, adevărata preocupare a unui critic literar, şi a reuşit să nu-şi transfere aversiunea morală faţă de creştinism (şi faţă de Dumnezeul lui Milton) asupra judecăţilor estetice îndreptate împotriva poemului. Elementul barbar m-a impresionat şi pe mine ca şi pe Empson. dar ce m-a interesat mai mult a fost triumfalismul întrecerii propuse.

Nu sunt multeopere literare mai importante pentru canonul occidental decât *Paradisul pierdui*probabil marile tragedii

Shakespeare a ne. *Povestirile din Lanterbury* ale lui Chaucer, *Divina Comedie* a lui Dante, *Tor a*. Evangheliile. *Don Quijote* de Cervantes şi epopeile homerice. Cu excepţia poemului lui Dante, probabil, niciuna din aceste scrieri nu a mai fost atât de expusă controverselor ca întunecata operă a lui Milton. Shakespeare, fără îndoială, a primit provocări din partea dramaturgilor rivali, iar Chaucer a citat, plin de farmec, autorităţi fictive, ascunzând adevăratele sale datorii faţă de Dante şi Boccaccio. Biblia ebraică şi Noul Testament grecesc au fost revizuite şi redactate în forma lor actuală de editori ce nu aveau nimic în comun cu autorii lor originali. Cervantes i-a parodiat până la moarte, cu un haz neîntrecut, pe scriitorii anteriori de romane cavalereşti: nu mai cunoaştem însă textele precursorilor lui Homer.

Milton şi Dante sunt cei mai combativi dintre marii scriitori occidentali şi totuşi erudiţii reuşesc cumva să treacă sub tăcere barbarismul celor doi şi chiar să-i proclame drept pioşi. Astfel. C.S. Lewis a reuşit să descopere în al său „simplu creştinism" în *Paradisul pierdui*, iar John Freccero îl consideră pe Dante un augustinian fervent, gata să rivalizeze cu *Confesiunile* în al său „roman despre sine". Abia acum încep să înţeleg că Dante l-a corectat, în mod creativ, pe Vârgiliu (printre mulţi alţii) la fel de substanţial ca şi Milton care îi corectează pe absolut toţi cei dinaintea lui (inclusiv pe Dante). Competiţia este mereu prezentă, fie că autorul se joacă şi glumeşte, ca Chaucer. Cervantes şi Shakespeare. fie că e agresiv, ca Dante şi Milton. Din toată critica marxistă, o idee mi se pare şi mie valoroasă: într-o scriere puternică există întotdeauna conflict, ambivalenţă, contradicţie între subiect şi structură. În ce priveşte originile acestui conflict, nu mai sunt de acord cu marxişii. De la Pândar până în prezent, scriitorul care vrea să devină canonic poate lupta în numele unei clase sociale, cum a

făcut Pândar pentru aristocraţi Dar. În primul rând. orice scriitor ambiţios luptă pentru sine însuşi şi îşi va neglija sau trăda frecvent clasa în folosul propriilor interese, care se concentrează în întregime asupra *individuaţiei*. Dante şi Milton au făcut amândoi mari sacrificii pentru ceea ce ei au considerat o evoluţie politică rodnică şi justificată, dar niciunul dintre ei nu şi-ar fi sacrificat poemul cel mai însemnat pentru niciun fel de cauză şi au aranjat astfel ca respectiva cauză să se identifice cu poemul şi nu poemul cu cauza Făcând asta. ei au creat un precedent, care nu prea a fost însă urmat de populata studioasă din zilele noastre. Aceştia se străduiesc să lege studiul literaturii de tendinţa spre schimbare socială. Există însă în America urmaşi ai lui Dante şi Milton, în legătură cu aspectul sus-amintit, exact acolo unde ne-am aştepta să-i găsim: sunt cei mai mari poeţi de la Whitman şi Dickinson până azi – … reacţionarii11 Wallace Stevens şi Robert Frost.

Cei care pot crea opere canonice îşi consideră întotdeauna scrierile ca forme de exprimare mai largi decât orice program social, oricât de exemplar. Problema litigioasă e dată de îngrădirile pe care opera le-ar suferi şi marea literatură se afirmă întotdeauna ca suficientă sieşi faţă de cele mai valoroase cauze: feminism. Încurajarea culturii afroamericane şi alte mişcări corecte din punct de vedere politic ale momentului. Un poem valoros, prin definiţie, nu se lasă conţinut de nimic altceva, nici chiar de Dumnezeul lui Dante sau Milton. Dr. Samuel Johnson, cel mai subtil dintre criticii literari, considera, pe bună dreptate, că poezia devoţională e ceva imposibil în comparaţie cu devoţiunea faţă de poezie: „Binele şi răul Eternităţii sunt mult prea grele pentru aripile gândului11. „Grele11 este aici o metaforă pentru „de neconţinut11 şi ambele sunt referiri metaforice. Iniţiatorii contemporani ai canonului condamnă religia manifestă, dar ei pretind versuri devoţionale (şi critică devoţională!) chiar dacă obiectul devoţiunii s-a tot schimbat odată cu ascensiunea femeilor, a negrilor sau a celui mai necunoscut zeu dintre cei necunoscuţi, lupta de clasă în Statele Unite. Depinde desigur de valorile personale, dar mi se pare tot mai ciudat că marxiştii reuşesc să vadă concurenţa oriunde, dar nu reuşesc să vadă că ea este intrinsecă înaltelor arte. Avem aici un amestec ciudat de idealizare şi subestimare a literaturii imaginative, care şi-a urmărit întotdeauna propriile ţeluri egoiste.

Paradisul pierdut a devenit canonic înainte ca un canon laic să

fie stabilit, la un secol după Milton. La întrebarea „cine l-a canonicizat pe Milton? 1 răspunsul este John Milton însuşi, dar pe lângă el. mulţi alţi poeţi mari – de la prietenul său Andrew Marveli. la John Dryden şi la aproape toţi marii poeţi ai secolului al XVIlî-lea şi ai perioadei romantice: Pope. Thomson. Cowper. Collins. Blake. Wordsworth. Coleridge. Byron. Shelley. Keats. Criticii. Dr. Johnson şi Hazlitt. au contribuit şi ei. desigur, la canonicizare. dar Milton. ca Chaucer. Spenser şi Shakespeare înaintea lui. sau ca Wordsworth după el. a depăşit pur şi simplu tradiţia, subsumând-o. Acesta e cel mai puternic test al canonicităţii. Puţini sunt cei care l-au trecut şi probabil că nimeni n-ar mai reuşi astăzi. Întrebarea este dacă în prezent mai putem forţa tradiţia să ne facă loc „înghiontind-o" dinăuntru şi nu din afară, cum vor multiculturaliştii.

O mişcare în interiorul tradiţiei nu poate fi ideologică şi nu se poate pune în serviciul nici unui ţel social, oricât de admirabil din punct de vedere moral. În canon se poate pătrunde doar prin forţă estetică, în principal construită dintr-un amalgam de stăpânire a limbajului figurativ, originalitate, putere cognitivă, cunoaştere şi exuberanţă în stil. O ultimă nedreptate a nedreptăţilor istoriei este că nu-şi înzestrează victimele decât cu sentimentul propriei victimizări. Oricare ar fi canonul occidental, el nu este un program de salvare socială.

Modul cel mai stupid de a apăra canonul este de a insista că el materializează toate cele şapte virtuţi morale care stau la baza presupusului nostru cod de valori normative şi principii democratice… E complet neadevărat şi se poate dovedi, *Iliada* ne învaţă cât de trecătoare e gloria militară, iar Dante se bucură de chinurile eterne la care sunt supuşi duşmanii săi personali. Versiunea de creştinism a lui Tolstoi elimină tot ceea ce noi ceilalţi păstrăm. În timp ce Dostoievski predică antisemitismul, obscurantismul şi necesitatea sclaviei. Opiniile politice ale lui Shakespeare. atât cât le putem noi descifra, nu par foarte diferite de ale propriului său personaj. Coriolan. iar ideile lui Milton despre libertatea cuvântului şi a presei nu exclud impunerea a tot felul de restricţii sociale. Spenser e foarte încântat de masacrarea rebelilor irlandezi, iar egocentrismul lui Wordsworth îi înalţă propria inteligenţă poetică deasupra oricărei alte surse de splendoare.

Cei mai mari scriitori ai Occidentului sunt subversivi faţă de

toate valorile – proprii sau generale. Erudiţii care ne îndeamnă să căutăm sursele moralităţii şi ale politicii noastre la Platon sau la Isaia au pierdut contactul cu realitatea socială în care trăim. Dacă citim Canonul Occidental, cu scopul de a ne constitui propriile valori sociale, politice, sau morale individuale, cred sincer că vom deveni monştri ai egoismului şi ai exploatării. A citi fiind în slujba vreunei ideologii înseamnă, după părerea mea. a nu citi deloc. Receptarea forţei estetice ne ajută să învăţăm să stăm de vorbă cu noi înşine şi să ne suportăm pe noi înşine. Adevăratul folos adus de Shakespeare. Cervantes. Homer. Dante. Chaucer sau Rabelais este accentuarea dezvoltării sinelui propriu. Citind operele canonice, nu vom deveni mai buni sau mai răi. mai folositori sau mai dăunători societăţii. Dialogul minţii cu sine însăşi nu e în principal o realitate socială. Tot ce ne poate oferi canonul este o bună folosire a propriei solitudini, acea solitudine a cărei formă finală este confruntarea individului cu propria mortalităţi

Deţinem canonul pentru că suntem muritori şi de asemenea, uşor întârziaţi, Oricât timp am avea, acesta are un sfârşit. iar de citit avem mai mult ca oricând. De la iehovist şi Homer până la Freud. Kafka şi Beckett facem un voiaj de aproape trei milenii. Într-o călătorie atât de lungă ne oprim în porturi infinite ca Dante. Chaucer. Montaigne, Shakespeare şi Tolstoi. fiecare contând cât lecturile de o viaţă ale oricăruia dintre noi. Ne aflăm astfel în dilema de a exclude practic câte ceva de câte ori citim sau recitim masivJUN vechi test al operelor canonice a rămas valid cu înverşunare: dacă nu impune o recitire, opera nu poate dăinui. Analogia inevitabilă este cea cu erotismul. Dacă eşti Don Juan şi Leporello îţi ţine afişul, o scurtă întâlnire va fi de ajuns.

Orice ar spune anumiţi parizieni, un text de valoare nu oferă plăcere, ci neplăcere sau o plăcere mai dificil de obţinut decât cea oferită de un text facil. Nu sunt pregătit să-i contrazic pe admiratorii unui roman ca *Meridian* de Alice Walker, carte pe care mi-am impus s-o citesc de două ori şi a cărei a doua lectură a fost una din cele mai remarcabile experienţe literare – a avut efectul unei epifanii şi am văzut clar noul principiu al sloganurilor celor ce proclamă iniţierea canonului.

I Testul corect al noii canonicităţi e simplu, clar şi încântător de favorabil schimbării sociale; cartea nu trebuie şi nu poate fi recitită – contribuţia ei la progresul social stă în generozitatea cu care se oferă

ingerării şi eliminării rapide. De la Pândar până la Hölderlin şi apoi la Yeats, oda şi-a proclamat nemurirea şi autocanonizarea prin întrecere. Oda socialacceptabilă a viitorului ne va scuti, desigur, de asemenea pretenţii adresându-se umilinţei împărtăşite ca între surori, noii sublimităţi a ţesătoarelor – metaforă preferată de critica feministă.

Şi totuşi trebuie să alegem. Fiind vorba de un timp limitat, ne mai convine să le recitim pe Elizabeth Bishop şi Adrienne Rich? Aş mai putea merge din nou cu Marcel Proust în căutarea timpului pierdut sau aş mai încerca să recitesc mişcătoarea denunţare a tuturor bărbaţilor, albi sau negri, de către Alice Walker? Foşti studenţi de-ai mei. mulţi dintre ei ajunşi vedete ale Şcolii Resentimentului, susţin că predică altruismul social. Începând cu ştiinţa de a citi altruist Autorul, personajele literare şi cititorul sunt deopotrivă lipsiţi de individualitate. Ar trebui deci să ne adunăm lângă un râu împreună cu aceste spirite generoase, libere de vina autoafirmărilor trecute, şi să fim botezaţi în apele Lethei? Ce am putea face ca să fim salvaţi?

Studiul literaturii, oricum ar fi condus, nu va salva pe nimeni şi nu va îndrepta nicio societate. Shakespeare nu ne va face mai buni şi nici mai răi. dar el ne-ar putea învăţa cum să ne ascultăm vocea interioară când vorbim cu noi înşine. Astfel, ne-ar putea învăţa cum să acceptăm schimbarea în noi şi la ceilalţi, şi. poate, chiar şi forma ultimă a schimbării. Hamlet este ambasadorul morţii pentru noi. probabil unu) dintre puţinii trimişi vreodată de către moartea care nu ne minte în legătură cu inevitabila conexiune dintre noi şi acel tărâm necunoscut. Relaţia noastră cu el este oricum solitară. În pofida tuturor încercărilor ridicole ale diferitelor tradiţii de a o socializa.

Prietenului meu, Paul de Man. îi plăcea să asocieze solitudinea fiecărui text literar cu a morţii fiecărui individ – analogie împotriva căreia am protestat cândva. I-am sugerat o analogie mult mai ironică – între fiecare naştere a unei fiinţe umane şi fiecare apariţie a unui poem. Textele ar fi astfel legate între ele ca nişte bebeluşi – lipsa de grai în legătură cu vocile anterioare, incapacitatea de a vorbi în legătură cu ceea ce ni s-a spus deja de către morţi, care ne-au vorbit cândva fiecăruia dintre noi. Nu am câştigat în această discuţie critică pentru că nu l-am putut convinge în legătură cu această analogie umană mai cuprinzătoare. El a preferat autoritatea dialectică a unei ironii mai heideggeriene. Tot ceea ce poate un text, tragedia lui Hamlet,

de exemplu, împărtăşi cu moartea este solitudinea Dar când ne-o împărtăşeşte şi nouă, vorbeşte oare cu autoritatea morţii? Oricare ar fi răspunsul, aş vrea să subliniez că autoritatea morţii, fie ea literară sau existenţială, nu este o autoritate socială. Canonul, departe de a fi slujitorul clasei sociale dominante, este mesagerul morţii. Pentru a-l „deschide" trebuie să-l convingi pe cititor că s-a mai făcut lumină într-o zonă aflată în tărâmul morţii. Fie ca morţii să consimtă să nu se mai amestece printre noi. striga Artaud: dar tocmai asta nu vor consimţi ei.

Dacă am fi literalmente nemuritori sau ni s-ar lungi viaţa la o sută patruzeci de ani. să spunem, am putea renunţa la toate discuţiile despre canon. Dar noi avem la dispoziţie doar un interval, după care nimic nu mai rămâne în urmă. şi umplerea acestui interval cu lecturi de proastă calitate. În numele nu ştiu cărei justiţii sociale, nu mi se pare a fi menirea criticului literar. Profesorul Frank Lentricchia, apostol al schimbării sociale prin ideologie academică, a reuşit să citească *Anecdota borcanului* de Wallace Stevens ca pe un poem politic, unul dintre acelea care exprimă programul clasei sociale dominante. Arta de a aşeza un vas era legată, la Stevens. de arta aranjamentelor florale şi nu văd de ce Lentricchia n-ar publica un mic volum despre politica aranjamentelor florale sub titlul *Ariel şi florile climatului nostru*. Nici acum n-am uitat ce şoc am avut cu vreo treizeci şi cinci de ani în urmă. la un meci de fotbal în Ierusalim. Spectatorii sefarzi aclamau echipa oaspete venită din Haifa. asociată dreptei politice. împotriva echipei locale, din Ierusalim, afiliată partidului laburist. De ce n-am politiza deci şi studiul literaturii? Am putea chiar să-i înlocuim pe comentatorii sportivi cu erudiţii într-ale politicii, ca un prim pas în reorganizarea baseball-ului. iar liga republicană ar întâlni liga democratică în Campionatele Mondiale. Aceasta ne-ar da o formă de baseball în care nu am mai putea evada pentru momente de relaxare pastorală, aşa cum facem acum. Responsabilitatea politică a fiecărui jucător ar fi la fel de adecvată situaţiei ca şi mult trâmbiţata responsabilitate politică a criticului literar.

Rămânerea în urmă a culturii faţă de civilizaţie este acum o condiţie particulară a Statelor Unite. Noi suntem ultimii moştenitori ai tradiţiei

(occidentale. Educaţia bazată pe *Iliada*, Biblie, Plafon şi Shakespeare rămâne, într-o formă uşor exagerată, idealul nostru, deşi

relevanta acestor monumente culturale este destul de departe de viaţa reală Cei care resping canoanele se fac vinovaţi de elitism – ei înţeleg destul de clar că orice canon serveşte, chiar indirect, ţelurile şi preocupările sociale, politice şi chiar spirituale ale clasei bogate, în fiecare generaţie a societăţii occidentale. Pare destul de limpede că acel capital este necesar pentru afirmarea valorilor estetice. Pândar, ultimul şi superbul campion al liricii arhaice, şi-a folosit arta vânzându-şi odele la preţuri fabuloase, preţuindu-i pe cei bogaţi pentru sprijinul generos acordat generoasei lui exaltări în faţa obârşiei lor divine. Această alianţă între sublimitate şi puterea financiară sau politică nu a încetat şi nici nu va înceta niciodată

Au existat desigur profeţi, de la Amos la Blake şi până la Whitman. care s-au ridicat împotriva acestei alianţe şi fără îndoială o figură însemnată ca a unui Blake. de pildă, va apărea din nou. Într-o zi. Dar Pândar, şi nu Blake, rămâne totuşi norma canonică chiar profeţi ca Dante sau Milton s-au compromis aşa cum Blake n-ar fi făcut-o. În măsura în care autorii *Divinei Comedii* sau *Paradisul pierdut* s-au lăsat tentaţi de aspiraţii culturale pragmatice. Mi-a trebuit o viaţă întreagă de imersiune în studiul poeziei ca să înţeleg de ce Blake şi Whitman au fost constrânşi să devină poeţii hermetici. cu adevărat esoterici, care au 1 fost Dacă rupi alianţa între cei bogaţi şi cultură – ruptură ce-i diferenţiază pe Milton de Blake şi pe Dante de Whitman – trebuie să plăteşti un preţ mare şi ironic acelora care încearcă să distrugă I continuitatea canonului şi devii un gnostic întârziat. luptând împotriva lui Homer. Platon şi a Bibliei, transformând în mitologie propria interpretare greşită a tradiţiei. Un astfel de război poate aduce doar victorii limitate. *Patru Zoa* sau *Cântec despre mine însumi* sunt triumfuri limitate pentru că îşi conduc discipolii la distorsionări disperate ale dorinţei de creaţie. Poeţii care merg cu succes pe drumul deschis de Whitman îi seamănă în profunzime, dar nu şi la suprafaţă – sunt poeţi extrem de formali, ca Wallace Stevens. T.S. Eliot şi Hart Crane. Cei care încearcă să-i concureze aparentele forme deschise, pier toţi în sălbăticie, rapsozi începători şi universitari impostori târându-se în urma părintelui lor vădit ermetic. Din nimic se obţine tot nimic şi Whitman nu va lucra în locul lor. Un poet minor, urmându-l pe Blake sau un ucenic al lui Whitman este întotdeauna un fals profet, care nu deschide un drum drept pentru nimeni.

Nu pot spune că mă bucur de acest adevăr al fundamentării poeziei pe baze ale puterii lumeşti: îl urmez doar pe William Hazlitt. un critic de stânga autentic. În discuţia sa minunată referitoare la Coriolan în

Personaje din piesele lui Shakespeare, Hazlitt recunoaşte de la bun început că din nefericire, „o cauză a poporului este într-adevăr prea puţin considerată un subiect pentru poezie. Ea se potriveşte retoricii, pentru contradicţii şi explicaţii, dar ea nu produce niciun fel de imagine distinctă şi imediată în mintea noastră.'1 Astfel de imagini, crede Hazlitt, sunt întotdeauna prezente însă în cazul tiranilor şi al instrumentelor lor.

Hazlitt vede clar interferenţa problematică dintre puterea retoricii şi retorica puterii, aducând puţină lumină în întunecimea noastră modernă. Părerile politice ale lui Shakespeare nu sunt. În mod necesar, cele ale personajului său, Coriolan, iar neliniştile lui pot sau nu să fie ale lui Hamlet sau ale regelui Lear. Shakespeare nu e nici tragicul Cristopher Marlowe, ale cărui viaţă şi operă deopotrivă par să-l fi învăţat pe Shakespeare tocmai ce cale trebuie să ocolească. Shakespeare ştie deja implicit ceea ce Hazlitt ne explică indirect: Muza, fie ea tragică sau comică, se află de partea elitei. Pentru fiecare Shelley sau Brecht există alte zeci de poeţi ai momentului, mult mai puternici, care gravitează. În mod natural, în jurul claselor dominante din orice societate. Imaginaţia poetică e contaminată de zelul şi excesele competiţiei sociale, pentru că de-a lungul istoriei Occidentului imaginaţia creatoare s-a considerat cea mai competitivă modalitate, asemănătoare alergătorului solitar. În căutarea propriei glorii.

Cele mai puternice femei dintre marile poete. Sappho şi Emily Dickinson. sunt concurente şi mai aprige decât bărbaţii. Domnişoara Dickinson din Amherst nu porneşte deloc în ajutorul doamnei Elizabeth Barrett Browning pentru a desăvârşi ţesătura Dimpotrivă. Dickinson o lasă pe Browning mult în urmă în norul de praf. deşi triumful este mai subtil transmis decât victoria lui Whitman împotriva lui Tennyson în *Pe când înflorea liliacul în prag*. unde se face referire la Poetul Laureat şi la *Oda la moartea ducelui de Wellington* astfel încât cititorul atent să fie obligat să observe cu cât elegia pentru Lincoln depăşeşte lamentaţia pentru Ducele de Fier. Nu ştiu dacă va reuşi critica feministă în încercarea de a schimba natura umană, dar mă

îndoiesc că vreo formă de idealism, oricât de târzie. va putea schimba întreaga bază a psihologiei creativităţii în Occident, feminină sau masculină, de la concurenţa dintre Hesiod şi Homer până la cea dintre Dickinson şi Elizabeth Bishop.

Scriind aceste rânduri. am aruncat o privire în ziar şi am observat o relatare a dilemei feministelor forţate să aleagă între Elizabeth Holtzman şi Géraldine Ferraro pentru nominalizarea în senat Alegerea nu diferă ca gen de aceea a unui critic constrâns în mod pragmatic să aleagă între May Swenson. O poetă destul de bună. şi vehementa Adrieune Rich. Un poem „ideologic" poate să exprime sentimentele cele mai exemplare, cea mai înaltă politică şi totuşi să nu fie poem cu adevărat Un critic poate avea responsabilităţi politice, dar prima lui obligaţie este de a pune vechea şi neiertătoarea triplă întrebare a concurenţilor: mai mult, mai puţin sau egal? Noi distrugem toate standardele intelectuale şi estetice în domeniul umanist şi al ştiinţelor sociale, în numele dreptăţii sociale. Instituţiile noastre nu prea se dovedesc încrezătoare aici – chirurgilor neurologi şi matematicienilor nu li se impun nonne. Ceea ce a fost devalorizat este învăţarea ca atare, ca şi cum erudiţia ar fi fost nerelevantă în domeniul raţionamentelor corecte sau greşite. Canonul occidental, în ciuda idealismului nelimitat al celor care vor să-l „deschidă", există tocmai pentru a impune limite, standarde şi măsuri care nu sunt nici politice, nici morale. Sunt conştient că acum există un fel de alianţă mascată între cultura populară şi ceea ce se autointitulează „critică culturală" în prezent şi, că în numele acestei jdianţe, cunoaşterea însăşi poate să fie stigmatizată drept incorectă. Cunoaşterea nu poate înainta fără memorie, iar canonul este adevărata artă a memoriei, fundamentul autentic al gândirii culturale. În ultimă – f instanţă, canonul înseamnă Platon şi Shakespeare; el este imaginea gândirii individuale, a lui Socrate cugetând în timp ce moare, ori a lui Hamlet contemplând tărâmul de dincolo. Mortalitatea se asociază memoriei în conştiinţa testării realităţii, pe care o induce canonul. Prin însăşi natura lui, canonul occidental nu se va „închide" niciodată, dar nici nu se va „deschide" forţat de către conducătorii actuali ai galeriei. Doar puterea unui Kafka sau a unui Freud l-ar putea deschide prin persistenţa propriilor negaţii cognitive.

—… Galeria" este puterea gândirii pozitive transferată la nivel

academic. Cercetătorul legitim al canonului occidental respectă puterea negaţiilor inerente în cunoaştere, se bucură de plăcerile dificile ale percepţiei estetice, învaţă drumurile ascunse pe care erudiţia ne face să le urmăm chiar atunci când respingem plăcerile facile, printre care şi chemările neîncetate ale celor ce afirmă existenţa unei virtuţi politice care va transcende toate amintirile noastre de experienţe estetice individuale.

— Suntem bântuiţi de nemuriri minore pentru că centrul culturii noastre populare a încetat să fie concertul rock. Acesta a fost înlocuit de casetele video-rock. a căror esenţă constă într-o nemurire instantanee sau măcar în posibilitatea ei. Relaţia între conceptele religios şi literar de nemurire a fost una îndelung disputată, chiar şi între vechii greci şi romani, unde nemuritorii poeţi şi olimpieni se amestecau destul de haotic. Disputa era oarecum tolerabilă, chiar benignă în literatura clasică. dar a devenit tot mai ameninţătoare în Europa creştină. Distincţiile catolicilor între imortalitatea divină şi faima umană, bazate ferm pe teologia dogmatică, au rămas destul de dar stabilite până la venirea lui Dante. care se considera profet şi astfel. În mod inerent a confent *Divinei Comedii* statutul unei noi scripturi. Dante a anulat deliberat distincţia între formarea canonului sacru şi a celui laic, distincţie care n-a mai fost niciodată foarte clară, ceea ce a contribuit la confuzia conceptelor actuale de putere şi autoritate.

Termenii „putere" şi „autoritate" au sensuri practic opuse în domeniul politic şi în cel al „literaturii imaginative", cum încă trebuie să o mai numim. Dacă acum nu mai reuşim să vedem opoziţia, aceasta s-ar putea datora unui domeniu intermediar care se autointitulează „spiritual". Puterea şi autoritatea spirituală îşi aruncă umbrele în mod vădit atât asupra politicii, cât şi a poeziei. Trebuie să distingem astfel puterea estetică şi autoritatea canonului occidental de orice consecinţe spirituale, politice sau morale pe care le-a generat chiar dacă citirea, scrierea, învăţarea sunt în mod necesar arte sociale, chiar şi învăţarea are propriul său aspect solitar, acea singurătate pe care numai doi o pot împărtăşi, după cum spunea Wallace Stevens. Gertrude Stein susţinea că cineva scrie pentru sine şi pentru străini, aforism superb pe care-l voi jxansforma într-unul paralel: cineva citeşte pentru sine şi pentru străini-Canonul occidental nu există pentru a întări elitele

sociale preexistente. El e acolo pentru tine şi pentru străini, astfel încât tu şi cei pe care nu-i vei cunoaşte niciodată veţi putea întâlni puterea estetică autentică şi autoritatea a ceea ce Baudelaire (şi Erich Auerbach după el) a numit „demnitate estetică". Unul dintre semnele de neşters ale canonicităţii! este „demnitatea estetică", ce nu poate fi de împrumut.

— Autoritatea estetică, şau puterea estetică sunt tropi poetici exprimând energii eminamente solitare, nu „sociale. Hayden White a denunţat cu multă vreme în urmă marele defect al lui Foucault – orbirea faţă de propriile lui metafore, slăbiciune care e o ironie la un discipol declarat al lui Nietzsche. Foucault şi-a folosit propriile figuri poetice în locul celor din istoria idelor a lui Lovejoy şi a uitat pe urmă că „arhivele" lui erau ironii, intenţionate sau nu. La fel se întâmplă cu „energiile sociale" ale noului istorist care e mereu înclinat să uite că „energia socială" nu poate fi deloc cuantificată, ca şi libidoul freudian. Autoritatea estetică şi puterea creatoare sunt tot tropi, dar ceea ce semnifică ele – să o numim „canonicitate" – are un aspect brut cuantificabil care constă în a afirma că William Shakespeare a scris 38 de piese, dintre care 24 pot fi considerate capodopere, dar energia socială n-a scris nici o singură scenă măcar. Moartea autorului e un trop. dar unul periculos. În timp ce viaţa lui este o entitate cuantificabilă.

Toate canoanele, chiar şi anti-canoanele la modă azi. sunt elitiste şi niciunul din canoanele laice nu e „închis" vreodată Deci operaţia cunoscută acum sub denumirea de „deschidere a canonului" e una complet redundantă Deşi canonul, ca orice listă sau catalog, are tendinţa de a fi mai curând inclusiv decât exclusiv, am ajuns acum la momentul în care lecturile de o viaţă nu pot cuprinde totuşi întregul canon occidental. Acesta este un lucru practic imposibil pentru că n-ar însemna doar cunoaşterea în amănunt a mai mult de 3.000 de cărţi, dintre care multe, dacă nu cele mai multe, conţin dificultăţi serioase cognitive şi imaginative, ci şi sesizarea relaţiilor dintre ele, din ce în ce mai complicate pe măsură ce perspectiva noastră se lărgeşte. Mai sunt apoi imensele complexităţi şi contradicţii ce constituie esenţa canonului occidental, acesta fiind orice altceva, dar nu o unitate sau o structură stabilă. Nimeni nu are autoritatea de a ne spune ce este canonul occidental, mai ales după 1800. El nu este şi nu poate fi doar

lista pe care eu sau altcineva am putea să o întocmim. Altfel, această listă ar fi doar un fetiş, ca orice alt bun de consum. Dar eu nu pot fi de acord cu marxiştii care afirmă că şi canonul occidental este o variantă a ceea ce ei numesc „capital cultural". Nu cred că o naţiune atât de contradictorie ca Statele Unite ar putea genera contextul potrivit „capitalului cultural", cu excepţia acelor insule de cultură majoră ce contribuie la cultura de masă.

Noi n-am avut o cultură majoră oficială în această ţară după 1800. de la generaţia de după Războiul de Independenţă şi până în prezent Unitatea culturală este un fenomen francez şi, în oarecare măsură, german, dar nicidecum o realitate americană a secolelor al XIX-lea sau al XX-lea. În contextul şi din perspectiva noastră, canonul occidental e un fel de listă a supravieţuitorilor. După poetul Charles Olson. reprezentativ pentru America este spaţiul, dar Olson scria asta ca propoziţie introductivă la o carte despre Melville, deci despre secolul al XIX-lea la sfârşitul secolului al XX-lea, faptul central este timpul, căci ţara aşezată la apus este ea însăşi în timpul apusului. Ar putea cineva numi acum fetiş o listă de supravieţuitori ai unui război cosmologic de 3.000 de ani?

Problema este aici dispariţia sau nemurirea operelor literare. Acolo unde au devenit canonice, ele au supravieţuit unei lupte uriaşe în cadrul relaţiilor sociale, relaţii care nu au însă nimic comun cu lupta de clasă. Valoarea estetică apare din lupta între texte la nivelul cititorului, al limbii. În clasă sau în societate. Dintre cititorii aparţinând clasei muncitoare, foarte puţini contează pentru stabilirea textelor „supravieţuitoare", iar criticii de stânga nu-i pot înlocui nici ei. Valoarea estetică se bazează pe memorie şi pe durere (cum a observat Nietzsche), durerea de a renunţa la plăcerile facile în favoarea celor dificile. Muncitorii îşi rezolvă frământările întorcându-se spre religie. Sentimentul lor că estetica este doar o frământare. O nelinişte în plus ne ajută să înţelegem că operele literare de succes sunt aducătoare de anxietate, nu un antidot pentru ea Canonul este. de asemenea, anxietate dobândită, nu „stâlp de susţinere" al moralităţii occidentale sau orientale. Dacă ne-am putea imagina un canon universal, multicultural şi plurivalent, cartea lui de bază n-ar fi una religioasă – fie ea Biblia. Coranul sau alte texte din Orient – ci Shakespeare. mai degrabă, pentru că e citit şi jucat pretutindeni. În orice limbă şi

circumstanţă. Oricare ar fi convingerile actualilor noi istorişti, pentru care Shakespeare este doar un simbol al energiilor sociale ale Renaşterii engleze, acesta este. dimpotrivă. pentru sute de milioane de oameni – nici albi. nici europeni – un simbol al propriului lor patos, al sensului identităţii lor cu personajele întrupate de Shakespeare. Pentru ei universalitatea lui nu e istorică, ci fundamentală: el le arată propriilor lor vieţi jucate pe scenă. Prin personajele lui, ei se confruntă cu propriile lor spaime, fantasme şi nu cu energiile sociale manifestate ale vechii Londre mercantile.

Arta memoriei, cu antecedentele ei retorice şi cu mlădiţele ei magice, este o poveste despre locuri imaginare sau despre locuri reale transpuse în imagini. Încă din copilărie, m-am bucurat de o memorie literară misterioasă, dar această memorie era pur verbală, fără cea mai mică urmă de componentă vizuală. Doar acum. după şaizeci de ani, am ajuns să înţeleg că memoria mea literară se baza pe canon, ca sistem de memorare. Dacă eu sunt un caz special, aceasta se întâmplă doar în sensul că experienţa mea e o versiune extremă a principalei funcţii practice a canonului – rememorarea şi ordonarea lecturilor de o viaţă. Cei mai mari autori preiau rolul de „locuri" în teatrul memoriei canonice, iar capodoperele lor ocupă poziţiile „imaginilor" din memorie. Shakespeare şi *Hamlet*. autor marcant şi dramă universală, ne silesc să ne amintim nu doar ce se întâmplă în *Hamlet*, ei. mai mult, ce se întâmplă în literatură ca ea să devină memorabilă şi astfel să prelungească viaţa autorului.

Moartea autorului, proclamată de Foucault, Barthes şi alţii asemenea lor. este un alt mit anticanonic. asemănător cu strigătul de luptă al resentimentelor care i-ar îndepărta pe toţi „bărbaţii europeni albi morţi" – adică vreo treisprezece: Homer. Virgiliu. Dante, Chaucer, Shakespeare, Cervantes, Montaigne, Milton. Goethe, Tolstoi, Ibsen, Kafka şi Proust Mai plini de viaţă decât noi toţi, aceştia erau desigur bărbaţi şi presupun că „albi", dar nu pot fi consideraţi morţi în comparaţie cu oricare din autorii contemporani. Se află printre noi acum García Márquez, Pynchon, Ashbery şi alţii pe punctul de a deveni la fel de canonici ca şi Borges sau Beckett printre cei de curând dispăruţi, dar Cervantes şi Shakespeare sunt la alt nivel de vitalitate. Canonul este într-adevăr. un etalon de vitalitate, o normă care încearcă să schiţeze incomensurabilul. Vechea metaforă a nemuririi scriitorului

este relevantă aici şi reînnoieşte puterea canonului pentru noi. Iar în digresiunea *Poezia ca perpetuare*. Curtius îl citează pe Burckhardt. care identifică „faima literară" cu nemurirea Dar Burckhardt şi Curtius au trăit şi au murit cu mult înaintea epocii lui Warhol. când atât de mulţi sunt vestiţi pentru doar cincisprezece minute. Nemurirea de un sfert de oră este acum conferită în mod gratuit şi e una din cele mai amuzante consecinţe ale „deschiderii canonului".

Apărarea „canonului occidental" nu e nicidecum o apărare a Occidentului sau o întreprindere naţionalistă. Dacă multiculturalismul ar însemna Cervantes, cine l-ar putea nega? Cei mai mari duşmani ai standardelor estetice şi cognitive sunt aşa-zişii apărători ai canonului care ne tot bat la cap cu valorile morale şi politice ale literaturii. Noi nu trăim conform cu etica din *Iliada* sau politica platonică. Cei care ne învaţă cum să interpretăm un text au mai multe în comun cu sofiştii decât cu Socrate. Ce ar putea face Shakespeare pentru societatea noastră pe jumătate ruinată, o dată ce funcţia dramei shakespeareane nu are nimic de-a face cu virtutea cetăţenească sau cu dreptatea socială? Noii istorişti, cu amestecul lor ciudat de Marx şi Foucault, sunt doar un episod mărunt în istoria nesfârşită a platonismului. Platon spera că va putea alunga şi tiranii dacă-i alungă pe poeţi ijin cetate. Alungându-l pe Shakespeare sau reducându-l la propriul lui context nu vom scăpa însă de tirani. În orice caz, nu-l putem da de-o parte pe Shakespeare sau de canonul centrat în jurul lui. Shakespeare, aşa cum ne place deseori să uităm, ne-a inventat pe noi în mare parte. Dacă-i mai adăugăm şi pe ceilalţi din canon, atunci Shakespeare şi Canonul ne-au inventat pe noi în întregime. Emerson, în *Reprezentative Men* (*Reprezentanţi*) a înţeles foarte bine asta: „Shakespeare este mult deasupra categoriei autorilor importanţi, cum este şi deasupra mulţimii. Înţelepciunea lui este de neimaginat, a celorlalţi se poate imagina Un cititor experimentat poate pătrunde şi continua gândul platonic, dar nu şi pe cel shakespearean. Aici rămânem pe dinafară… Prin facultăţile sale creatoare Shakespeare este unic".

Nimic din ce-am putea noi spune azi despre Shakespeare nu e la fel de important ca această percepţie a lui Emerson. Fără Shakespeare nu avem canon pentru că nu avem nici posibilitatea de a ne cunoaşte propriul sine. oricine am fi. îi datorăm lui Shakespeare nu numai reprezentările noastre cognitive, ci şi o mare parte din capacitatea

noastră cognitivă. Diferenţa dintre Shakespeare şi cei mai importanţi rivali ai lui este una de gen dar şi una de grad, şi această dublă diferenţă defineşte realitatea şi necesitatea canonului. Fără canon. Încetăm să gândim. Putem vorbi în gol, la nesfârşit despre înlocuirea standardelor estetice cu consideraţii etnice şi feministe, iar ţelurile sociale pot fi admirabile… Totuşi doar puterea se poate uni cu o altă putere, aşa cum Nietzsche mărturisea continuu.

2. Shakespeare – centrul canonului în Anglia elizabetană actorii aveau acelaşi statut cu cerşetorii, împărtăşind viaţa celor de jos întru totul. Sityaţia îl îndurera desigur pe Shakespeare, care muncea din greu să se poată întoarce în Stratford ca un *gentleman*. În afara acestei dorinţe, nu ştim aproape nimic despre perspectiva socială a lui Shakespeare, decât puţinul ce se poate spicui din piese, unde informaţia este întotdeauna ambiguă. Ca actor şi dramaturg, Shakespeare depindea desigur de aristocraţi pentru protecţie şi patronaj şi politica lui – dacă avea vreuna – era cea potrivită perioadei de vârf a epocii aristocratice (în sensul dat de Vico), care consider eu că începe cu Dante. trece prin Renaştere şi Iluminism şi se termină cu Goethe. Ideile politice ale tânărului Wordsworth şi ale lui William Blake sunt cele ale Revoluţiei Franceze şi ele vor vesti noua epocă, cea democratică, care-şi atinge punctul culminant cu Whitman şi canonul american ajungând la expresia ei finală cu Tolstoi şi Ibsen. La originile artei shakespeareane se află, ca un postulat fundamental, un sens aristocratic al culturii, deşi Shakespeare transcende acest sens, aşa cum face cu orice altceva

Shakespeare şi Dante se află în centrul canonului pentru că ei îi depăşesc pe toţi ceilalţi scriitori în acuitate cognitivă, forţă lingvistică şi putere de invenţie. S-ar putea ca toate aceste trei înzestrări să se contopească într-o pasiune ontologică, adică o capacitate de a se bucura sau cum spunea Blake în *Proverb of Hell* (*Proverbul iadului*): „Exuberanţa înseamnă frumuseţe". Energiile sociale există în fiecare epocă, dar ele nu pot compune piese, poeme sau naraţiuni. Forţa creatoare este un dar individual, prezent în orice epocă dar încurajat în mare măsură de anumite contexte, mişcări naţionale pe care le vom studia doar pe segmente pentru că unitatea unei epoci mari este în general o iluzie. A fost Shakespeare un accident? Sunt imaginaţia literară şi modalităţile ei de exprimare entităţi atât de echivoce ca şi

manifestarea lui Mozart. de exemplu? Shakespeare nu se numără printre poeţii care n-au nevoie să evolueze, care par complet formaţi de la bun început – acea specie rară care-i include pe Marlowe. Blake. Rimbaud sau Crane. Aceştia nu par deloc să se dezvolte. „Tamerlan – partea!". *Poetical Sketches* (*Fragmente poetice*), *Illuminations* (*Iluminări*) sau

White Buildings (*Clădiri albe*) sunt deja vârfuri ale creaţiei celor amintiţi. Shakespeare la începuturile lui însă – din primele istorioare şi comedii bufe sau din *Titus Andronicus* – nu pare să-l anunţe pe autorul lui *Hamlet*, *Othello*, *Regele Lear* sau *Macbeth*. Citind *Romeo şi Julieta* şi apoi *Amoniu şi Cleopatra*, mă pot cu greu convinge uneori că dramaturgul liric din prima piesă a putut ajunge la gloria cosmologică a celei de-a doua.

Când devine Shakespeare pentru prima dată Shakespeare? Ce piese sunt canonice încă de la început? în 1592, la 28 de ani, el scrisese deja cele trei părţi din *Henric VI* şi urmarea – *Richard III*, precum şi *Comedia erorilor*: *Titus Andronicus*, *Îmblânzirea scorpiei* şi *Cei doi tineri din Verona* sunt scrise doar cu un an mai târziu. Prima lui mare realizare este uimitoarea piesă *Zadarnicele chinuri ale dragostei*, scrisă probabil în 1594. Marlowe, cu o jumătate de an mai în vârstă decât Shakespeare, a fost ucis într-o tavernă la 30 mai 1593, când avea 29 de ani. Dacă Shakespeare ar fi murit în acel moment, nici nu s-ar fi comparat cu Marlowe. *Evreul din Malta*, cele două părţi din *Tamerlan*, *Edward* II şi chiar fragmentarul *Doctor Faustus* sunt realizări mult mai importante decât ale lui Shakespeare înainte de *Zadarnicele chinuri ale dragostei*. La cinci ani după moartea lui Marlowe, Shakespeare îşi depăşise cu mult rivalul înaintaş prin *Visul unei nopţi de vară*, *Neguţătorul din Veneţia* şi cele două părţi din *Henric IV*. Bottom. Shylock şi Falstaff se alătură lui Faulconbridge din *Regele Ioan* şi lui Mercutio din *Romeo şi Julieta*. Ei sunt tipuri de personaje cu totul noi pe scenă, întrecând cu ani-lumină talentul sau chiar interesele lui Marlowe. Aceştia cinci, în ciuda dezaprobării formaliştilor, ies din piesele lor păşind în spaţiul a ceea ce A.D. Nuttall numeşte, pe bună dreptate… un nou mimesis".

În cei 13 – 14 ani de după crearea lui Falstaff, ne sunt oferiţi demni succesori ai lui: Rosalind, Hamlet. Othello, Iago. Lear. Edmund. Macbeth. Cleopatra. Antoniu, Coriolan. Timon, Imogen. Prospero.

Caliban şi mulţi alţii. În 1598. Shakespeare este deja consacrat, iar Falstaff e îngerul confirmării sale. Niciun alt scriitor nu a mai avut astfel de resurse lingvistice ca Shakespeare. Ele sunt atât de abundente în *Zadarnicele chinuri ale dragostei* încât avem impresia că multe limite ale limbajului au fost atinse o dată pentru totdeauna Totuşi marea originalitate a lui Shakespeare stă în prezentarea personajelor: Bottom este un triumf nostalgic, Shylock o problemă în permanenţă echivocă pentru noi toţi. dar Sir John Falstaff e atât de original şi de copleşitor încât Shakespeare pare să schimbe prin el însuşi sensul profund al creării unui om din cuvinte.

Prin Falstaff. Shakespeare este totuşi dator, din punct de vedere literar, cuiva Nu e vorba aici de Marlowe. sau de Viciul din piesele moralităţii medievale şi nici de soldatul fanfaron din comedia antică, ci de cel mai adevărat precursor al lui Shakespeare, pentru că e cel mai profund, şi anume Chaucer cu *Povestirile din Canterbury*. Există o firavă dar vibrantă legătură între Falstaff şi un personaj la fel de scandalos – nemaipomenita Alys, târgoveaţa din Bath, mult mai potrivită să ţopăie alături de Sir John decât Doll Tearsheet sau Mistress Quickly. Târgoveaţa din Bath a îngropat cinci soţi, dar cine ar putea să-i supravieţuiască lui Falstaff? Specialiştii au observat curioasele aluzii la Chaucer pe care le sugerează Falstaff: Sir John parcurge şi el drumul spre Canterbury şi atât el cât şi Alys parodiază versetul din „Epistola întâi către Corinteni", unde Apostolul Pavel îi îndemnă pe credincioşii creştini să-şi urmeze fiecare chemarea Târgoveaţa din Bath îşi proclamă vocaţia pentru căsătorie:

„În halu'n care Domnu' m-a chemat *şi* fiu
Eu voi rămâne; nu-s pretenţioasă".

Falstaff se ia la întrecere cu ea nerecunoscând că este un tâlhar la drumul mare:

„Păi, Hal dragă, doar asta ni-i chemarea!
Şi nu-i niciun păcat ca omul să trudească întru chemarea sa".[1]

Cei doi mari ironici-vitalişti predică amândoi o imanenţă covârşitoare, o justificare a vieţii prin ea însăşi, aici şi acum Fiecare în parte un mare individualist şi hedonist, ei se unesc în a nega moralitatea comună şi a anticipa marele „proverb al iadului", al lui

---

[1] Shakespeare, Opere IV, Henric al IV-lea. partea I. trad. rom. Dan Duţescu.

Blake: „O singură lege pentru leu şi pentru bou înseamnă asuprire”. Lei ai pasiunii şi ai intensităţii solipsiste, fără îndoială, ei îi ofensează doar pe cei virtuoşi, cum spune Falstaff, referindu-se la rebelii ridicaţi împotriva lui Henric IV. Ceea ce Sir John şi Alys ne pot oferi este lecţia inteligenţei sălbatice atenuate de umorul dezlănţuit Falstaff, „nu numai plin de umor în sine, ci sursa însăşi a umorului celorlalţi”, se potriveşte cu Târgoveaţa, a cărei subversiune la adresa autorităţii masculine se consumă atât la nivel verbal, cât şi sexual. Talbot Donaldson, în *Lebăda la izvor*: *Shakespeare citindu-l pe Chaucer* trasează cea mai uimitoare paralelă între aceşti doi mari creatori de soliiocvii şi monologuri – calitatea pe care o au în comun, şi cu Don Quijote, de a se implica aproape copilăreşte în piesă: „Nevasta ne spune că ea vrea doar să se joace şi acesta este un adevăr şi în ce-l priveşte pe Falstaff, în general. Dar în cazul amândurora nu putem fi siguri unde începe şi unde se termină jocul lor”. Da, noi suntem nesiguri, dar Sir John şi Alys nu sunt… Falstaff ar putea spune, ca şi ea: „aşa era lumea pe vremea mea”, doar că el e cu mult mai realizat ca personaj… Astfel Shakespeare a fost scutit de a mai afirma un lucru deja demonstrat Modalităţile de reprezentare în formare ale lui Chaucer, care o fac pe târgoveaţa din Bath o precursoare a lui Falstaff şi pe vânzătorul de indulgenţe un înaintaş esenţial al lui Iago şi al lui Edmund, fac legătura între ordinea piesei şi personaje, pe de o parte şi limbaj, pe de altă parte. Alys şi vânzătorul de indulgenţe ne apar ascultându-şi propria voce interioară şi desprinzându-se, astfel, de structurile piesei şi ale vicleniei tocmai prin această capacitate de a se asculta Shakespeare a fost destul de subtil să valorifice ideea şi, începând cu Falstaff. a răspândit intens efectul vocii interioare pentru marile sale personaje şi mai ales pentru capacitatea lor de schimbare.

Şi tocmai aici se află cheia poziţiei centrale a lui Shakespeare în canon. Aşa cum Dante îi întrece pe toţi scriitori dinainte şi de după el prin accentuarea unei constante a naturii umane, a poziţiei fixe care ni se cuvine în eternitate, Shakespeare îi depăşeşte pe toţi ceilalţi evidenţiind imuabilitatea psihologiei umane. Aceasta este însă doar o parte din splendoarea operei sale; nu numai că îşi înfrânge toţi rivalii, dar el creează imaginea schimbării de sine prin însăşi ascultarea vocii interioare, pornind doar de la aluzia folosită de Chaucer şi dezvoltându-şi una din cele mai remarcabile inovaţii literare ale sale.

Unii ar putea bănui că Shakespeare, cunoscând bine opera lui Chaucer, şi-a amintit de târgoveaţa din Bath când a ajuns la acel moment extraordinar al inventării lui Falstaff. Nici Hamlet. primul în întreaga literatură în ce priveşte solilocviile, nu vorbeşte decât puţin mai mult cu sine însuşi decât Falstaff. Noi toţi o facem astăzi, ascultându-ne propria conştiinţă la tot pasul, cumpănind şi acţionând în consecinţă. Nu e vorba însă doar de un dialog al minţii cu sine însăşi aici sau de o reflectare a luptei interioare, inerente psihicului uman. ci mai degrabă de o reacţie a vieţii la ceea ce a devenit literatura, în mod inevitabil, de-a lungul timpului. Începând cu Falstaff, Shakespeare adaugă la funcţia scrierii imaginative, care consta în a învăţa cum să vorbim cu ceilalţi, dominanta actuală, o lecţie mai melancolică de poezie: cum să vorbim cu noi înşine.

În evoluţia sa pe scenă de-a lungul anilor, Falstaff a stârnit un cor de proteste moralizatoare. Unii dintre cei mai subtili critici şi comentatori au fost de-a dreptul răutăcioşi, printre epitetele lor numărându-se: „parazit"...laş". „fanfaron1, „corupător11, „seducător11, ca şi altele mult mai concrete: „mâncău11... beţiv11 şi „curvar11. Descrierea mea preferată este cea făcută de George Bernard Shaw: „un ticălos bătrân ramolit şi dezgustător" – reacţie pe care eu o atribui faptului că Shaw a înţeles. În secret, că umorul lui nu poate egala pe al lui Falstaff şi că nu mai poate afirma cu uşurinţa şi încrederea în sine obişnuite că inteligenţa lui este superioară celei shakespeariene. Shaw, ca şi noi toţi, nu se putea confrunta cu Shakespeare fără a simţi antiteza cu sine însuşi şi fără a recunoaşte acea stranietate şi în acelaşi timp familiaritate a marelui creator.

Revenind la Shakespeare, după ce am scris despre poeţii romantici şi moderni şi după ce am meditat asupra problemei influenţelor şi a originalităţii, am simţit şocul diferenţei atât de gen, cât şi de grad, care este exclusiv shakespeariană. Această diferenţă nu are a face cu drama în sine. O punere proastă în scenă a unei piese de Shakespeare, prost regizată şi cu actori ce nu ştiu să recite diferă, de asemenea, ca gen şi grad, de regizări bune sau proaste ale unor piese de Ibsen sau Molière. E vorba aici de şocul unei arte verbale mai cuprinzătoare şi mai împlinite decât oricare alta, atât de convingătoare că nici nu mai pare artă ci, mai degrabă, ceva ce a fost întotdeauna acolo; este talentul de scriitor, căci în mod sigur, Shakespeare este

canonul. El stabileşte standardele şi limitele literaturii, dar unde oare sunt limitele lui? Am putea găsi vreun semn de orbire, reprimare, de lipsă de imaginaţie sau de gândire la el? La Dante, rivalul său cel mai important probabil, nu putem găsi limite poetice, dar general umane, da: ceilalţi poeţi, anteriori sau contemporani, nu-i stârnesc nicidecum poetului Dante furtuni de generozitate. *Divina Comedie* abundă de poeţi şi fiecare e pus la locul lui, exact acolo unde Dante vrea să-l ştie. O absenţă foarte ciudată este însă Guido Cavalcanti, cel mai bun prieten din tinereţe al lui Dante, exilat din Florenţa de către acesta din urmă. Într-un preludiu ironic al propriului exil de mai târziu. Tatăl lui Cavalcanti şi socrul său. teribilul Farinata, apar în schimb în *Infern*, unde tatăl e foarte trist că Dante, şi nu fiul său Guido are onoarea de a fi un pelerin prin eternitate. În *Purgatoriul* II Dante sugerează că el însuşi a luat locul lui Guido. ca „glorie a limbii noastre". Există şi la Shakespeare un fel de Guido Cavalcanti într-un amestec de Cristopher Marlowe şi Ben Jonson. Era totuşi foarte greu ca aceştia să fie portretizaţi direct în comediile lui Shakespeare, dar nefiind un specialist în arta lui Shakespeare. eu pot să-mi iau libertatea de a sesiza că Malvolio din *A douăsprezecea noapte* este o satiră a principiilor morale jonsoniene şi că Edmund din *Regele Lear* este o viziune nihilistă asupra unor aspecte nu doar ale personajelor lui Marlowe. ci şi ale lui Marlowe însuşi. Totuşi niciunul din cele două personaje nu este complet antipatic. Malvolio este o victimă comică în *A douăsprezecea noapte*, deşi simţim că nu e în piesa potrivită. În altă parte ar fi prosperat şi şi-ar fi păstrat demnitatea şi respectul de sine. Edmund. În schimb este la locul lui. depăşindu-l chiar pe Iago. În abisurile cosmosului năruit al lui Lear. Trebuie să fii Goneril sau Regan ca să-l iubeşti, dar nu putem să nu-l vedem periculos de fermecător, fără urmă de ipocrizie şi afirmând responsabilitatea lui şi a noastră totodată pentru ceea ce vom deveni cu toţii.

Edmund are energie, o mare subtilitate, o extraordinară inteligenţă şi un fel de bucurie rece. purtându-şi spiritul până în tărâmurile morţii-El nu are niciun fel de sentiment mai cald sau mai uman şi pare a fi primul personaj literar ce manifestă nihilismul dostoievskian al unui Svidrigailov din *Crimă şi pedeapsă* sau al lui Stavroghin din *Posedaţii*. Un progres uimitor faţă de Barabas din *Evreul din Malta*. Edmund duce personajul machiavelic al lui Marlowe

la o nouă sublimitate, fiind, în acelaşi timp, şi un tribut ironic adus lui Marlowe şi o cucerire triumfătoare a marelui cuceritor. Ca şi Malvolio, Edmund este un tribut ambiguu, dar rămâne ca şi el o mărturie a generozităţii shakespeariene, oricât de ironice.

Nu ştim aproape nimic concret despre viaţa interioară a lui Shakespeare, dar, citindu-l ani de zile fără încetare, ajungem să ştim măcar ceea ce el nu este. Calderón este un dramaturg religios, iar George Herbert un poet devoţional; Shakespeare nu este niciunul, nici altul. Marlowe, nihilistul, manifestă în mod antitetic o sensibilitate religioasă şi *Doctor Faustus* poate fi citit şi astfel, în ciuda intenţiilor sale. Cele mai întunecate tragedii ale lui Shakespeare – *Regele Lear* şi *Macbeth* nu se pretează la creştinare şi nici marile piese atât de ambigue *Hamlet* sau *Măsură pentru măsură*. Northorp Frye credea că *Neguţătorul din Veneţia* trebuie înţeles ca o exemplificare serioasă a argumentului creştin al milei şi al iertării din *Noul Testament*, împotriva presupusei insistenţe a *Vechiului Testament* asupra legământului şi a răzbunării

Evreul din piesa *Neguţătorul din Veneţia* este conceput ca un ticălos comic, pentru că Shakespeare împărtăşea în mod vădit antisemitismul epocii sale. dar eu personal nu văd în piesă nici urmă din alegoria teologică a lui Frye. Doar Antonio îşi demonstrează adevărata natură creştină scuipându-l şi blestemându-l pe Shylock sau propunând ca acesta să fie creştinat cu forţa, ca o condiţie a rămânerii sale în viaţă şi nu avem niciun indiciu că Shylock consimte. Sugestia lui Antonio este pură invenţie shakespeariană şi nu are de-a face cu tradiţia „livrei de came”. Oricum ar fi interpretat acest episod, eu ezit să-l consider un argument creştin. Chiar în cele mai echivoce situaţii din punct de vedere moral. Shakespeare continuă să ne uimească şi nu-şi trădează universalitatea, care are, în mod evident, aspectele ei primejdioase.

O prietenă de-a mea, profesoară la Universitatea Ebraică din Ierusalim şi născută în Bulgaria, mi-a povestit despre o montare a versiunii bulgare, datorate lui Petrov. a *Furtunii*, pe care o văzuse de curând la Sofia Era jucată cu succes – credea ea – ca farsă, dar publicul părea dezamăgit pentru că bulgarii îl identificau pe Shakespeare cu clasicul şi canonicul. Studenţi şi alţi prieteni de-ai mei mi-au descris diferite reprezentări al pieselor lui Shakespeare în japoneză, rusă.

spaniolă, indoneziană sau italiană şi concluzia generală era că spectatorii consideră întotdeauna că Shakespeare îi reprezintă *pe ei înşişi* pe scenă. Dante a fost poetul tuturor poeţilor, dar Shakespeare a fost poetul întregii umanităţi. Fiecare e universal în felul lui, dar Dante nu e pentru cei de rând. Sigur că nu există nicio critică culturală sau dialectică materialistă care să demonstreze lipsa ataşamentului faţă de o clasă anume la Shakespeare sau universalismul elitist al lui Dante. Niciunul nu e în mod strict un accident sau un produs al eurocentrismului exagerat, dar e clar că există acest fenomen de depăşire a desăvârşirii literare, a puterii gândului, caracterizărilor şi metaforei, care rezistă triumfător oricărei traduceri sau transpuneri şi atrage atenţia în orice cultură.

Dante, ca şi Milton, a fost un poet conştient de valoarea sa. Amândoi au încercat deliberat să lase în urmă o structură profetică pe care viitorul n-o va lăsa de bunăvoie să piară Shakespeare ne uimeşte cu aparenta sa indiferenţă faţă de destinfil postum al *Regelui Lear*. Avem două versiuni diferite ale piesei şi de obicei le citim sau le vedem jucate împreună, într-un amalgam forţat, nu foarte satisfăcător. Singurele două scrieri corectate şi definitive sunt *Venus şi Adonis* şi *Răpirea Lucreţiei*, niciuna din ele nefiind demnă cu adevărat de autorul *Sonetelor*, ca să nu mai vorbim de *Regele Lear*, *Hamlet*, *Othello*, *Macbeth*. Cum e posibil ca unui scriitor să nu-i pese de forma finală a unei capodopere ca *Regele Lear*?

Shakespeare e ca Juna arabă" a lui Wallace Stevens, „care-şi împrăştie razele pe podea", ca şi cum darurile sale ar fi atât de multe încât îşi poate permite să fie neglijent cu ele.

Exuberanţa şi avântul lui Shakespeare trec dincolo de barierele lingvistice şi culturale. Nu-l poţi limita pe Shakespeare la Renaşterea Engleză, aşa cum nu-l poţi limita pe Falstaff la piesele despre Hernie al IV-lea sau pe prinţul Danemarcei în perimetrul acţiunii dramei sale.

Shakespeare este pentru literatura universală ceea ce este şi Hamlet pentru lumea imaginară a personajelor literare: un spirit care pătrunde peste tot, care nu poate fi limitat A fi liber de orice doctrină şi moralitate simplistă dovedeşte desigur uşurinţa spiritului de a se transfera oriunde, chiar dacă această libertate l-a neliniştit pe Dr. Johnson şi l-a indignat pe Tolstol. Shakespeare are largheţea naturii însăşi – prin ea simte el şi indiferenţa naturii. Nimic important în toată

această amploare şi generozitate nu poate fi limitat de culturi sau de genuri. Dacă îl citeşti pe Shakespeare la nesfârşit, tot nu reuşeşti să-i cunoşti caracterul şi personalitatea, dar poţi învăţa să-i recunoşti temperamentul. sensibilitatea şi puterea raţiunii.

Şcoala resentimentului e obligată de dogmele ei să interpreteze supremaţia estetică, mai ales în cazul lui Shakespeare. ca pe o îndelungă conspiraţie culturală iniţiată pentru protejarea intereselor politice şi economice ale Marii Britanii mercantile, din secolul al XVIII-lea până azi. În America zilelor noastre polemica se transferă asupra unui Shakespeare folosit ca centru eurocentric al puterii în opoziţie faţă de aspiraţiile culturale legitime ale diferitelor minorităţi – printre care şi feministele universitare (departe de a mai fi o minoritate astăzi). Putem înţelege astfel de ce a fost Foucault atât de apreciat printre apostolii „resentimentelor" – el înlocuieşte canonul cu metafora bibliotecii, care dizolvă ierarhiile. Dar dacă nu avem niciun canon, atunci John Webster, aflat mereu în umbra lui Shakespeare, ar putea fi acum citit în locul lui Shakespeare, substituire care l-ar fi uimit pe Webster însuşi.

Nu există substitut pentru Shakespeare nici măcar printre cei câţiva dramaturgi, antici sau moderni, care pot fi citiţi sau jucaţi alături de el sau în concurenţă cu el. Ce ar mai putea fi pe măsura celor patru mari tragedii shakespeariene? Nici chiar Dante, aşa cum mărturisea James Joyce, nu are bogăţia de mijloace a lui Shakespeare. Personajele lui Shakespeare sunt interpretabile la infinit, iar cele 38 de piese împreună cu sonetele formează o discontinuă „Comedie umană" mult mai cuprinzătoare decât cea dantească şi eliberată, în mod novator, de alegoriile teologice ale lui Dante. Plurivalenţa lui Shakespeare o întrece cu mult pe cea a lui Dante sau Chaucer; creatorul lui Hamlet şi Falstaff, Rosalind şi Cleopatra. Iago şi Lear diferă de toţi ca gen şi grad. Dacă am putea înţelege în ce constă această diferenţă, am reuşi poate să înţelegem de ce se află Shakespeare în centrul canonului occidental şi de ce va continua să fie acolo, oricât ar încerca teoriile politice să-i micşoreze valoarea

Primul poem publicat al lui Milton. scris pe când avea puţin peste 20 de ani, a fost tipărit anonim, ca prefaţă la al doilea volum al lui Shakespeare (1632). Acesta murise de 16 ani şi. nefiind în niciun caz eclipsat, era însă în plin proces de canonizare care a continuat de-a

lungul secolului al XVIII-lea. prin Drydren, Pope. Dr. Johnson şi mai departe, până la primele faze ale Romantismului, mişcarea ce l-a divinizat pe Shakespeare. Tânărul Milton, destul de posesiv, îl numeşte… Shakespeare al meu" şi îl consideră un fel de muză masculină – „drag fiu al Memoriei" – sugerând cu subtilitate că Shakespeare. „Marele moştenitor al gloriei", va face cumva parte din „testamentul" lui Milton însuşi. Milton va simţi alături de alţii influenţa textului shakespearian:

„Din raiul cărţii tale de nepreţuit:

Versuri profetice ne-au copleşit şi-ajungem astfel, goi de fantezie.

Să-nmărmurim în prea multă gândire".

Termenul „de nepreţuit" (unvalued) ar putea fi considerat ambiguu (având şi sensul „fără preţ", „fără valoare"), dar la 1632 el nu crea astfel de echivocuri (învălued = învăluable = de nepreţuit). Textul rămâne însă ambiguu sau ambivalent. Milton şi ceilalţi cititori rafinaţi devin monumentul ridicat lui Shakespeare – de marmură, pierzându-şi fantezia proprie, ei cedează în faţa puterii gândirii shakespeariene, dar la fel face Shakespeare însuşi, după cum ne sugerează Milton cu şiretenie. Milton îl anticipează pe Borges, oferindu-ne un Shakespeare care. devenind oricare dintre noi. nu mai este nimic în sine însuşi, la fel de anonim ca natura Dacă cititorii şi publicul, la fel ca personajele şi actorii, ţi-au devenit operă, carte, atunci tu nu mai trăieşti decât în ei. Artistul naturii însăşi, Shakespeare. devine o înzestrare anonimă dată lui Milton. O resursă ce-i aparţine în aşa măsură încât faptul de a cita devine redundant. Shakespeare este forţa lui Milton şi, la rândul lui, el i-o doreşte lui Shakespeare, care a fost înaintea lui, dar care vine cumva şi după el. Aici. chiar la începuturile sale, Milton ne vesteşte ţelul său canonic – să ridice un monument fără mormânt sub el, ce va trăi prin cititorii săi. Şi totuşi Shakespeare a avut întotdeauna un public foarte numeros, mai mult sau mai puţin potrivit, în timp ce Milton îşi doreşte ca publicul său, deşi comparativ restrâns, să fie măcar potrivit. Poemul adresat lui Shakespeare este intercanonic dar şi auto-canonizator.

Într-un anumit sens „Canonic41 înseamnă întotdeauna şi „intercanonic44, nu numai fiindcă un canon rezultă întotdeauna dintr-o întrecere, dar şi pentru că el însuşi este o întrecere continuă

Forţa literară e dată de victoriile parţiale din această întrecere. Chiar la un poet mare ca Milton, e clar că forţa lui e forţa întrecerii şi deci nu poate fi numai a lui. Pentru mine. cazurile limită ce par să aibă autonomie deplină sunt Dante şi. chiar mai mult. Shakespeare. Într-un fel. Dante e un Milton mai puternic şi faptul că-şi depăşeşte toţi rivalii, antici şi contemporani lui. e mai convingător decât orice triumf al lui Milton. mai ales că la acesta din urmă se simt întotdeauna ecouri shakespeariene. Dante ne afectează modul de a-l citi pe Virgiliu, iar Shakespeare ne poate modifica mult modul de abordare a operei lui Milton. În schimb. Virgiliu nu are aproape niciun efect asupra modului nostru de a-l înţelege pe Dante. pentru că Virgiliu epicurianul a fost redus la tăcere de Dante. Nici Milton nu ne poate ajuta să-l analizăm pe Shakespeare pentru că reducerea acestuia la anonimat de către Milton repetă doar şi denaturează propria tactică shakespeariană de pierdere a sinelui de operă

Această procedură shakespeariană, mai puternică decât orice autocanonizare deschisă, dinainte sau de după ea. ne poartă iar la neutralitatea lui Shakespeare ca centru al canonului. Există o tradiţie biografică solidă ce ni-l prezintă pe Shakespeare – omul cu totul diferit de alte mari personalităţi ca Dante. Milton sau Tolstoi.

Deloc idiosincratic. prietenii şi cunoştinţele şi-l aminteau ca pe un om amabil, cu aparenţa unei persoane obişnuite: deschis, prietenos, plin de umor. blând şi deloc formalist, o persoană cu care puteai să bei un pahar şi să te simţi bine. Toţi sunt de acord că era bun la suflet şi nepretenţios, deşi destul de perspicace în afaceri. Într-un autentic stil borgesian. se pare că cel ce a creat zeci de personaje principale şi sute de altele secundare, pline de viaţă, n-a irosit nicio fărâmă de energie ca să-şi inventeze un personaj pentru sine însuşi. În chiar centrul canonului se află cel mai puţin conştient de sine şi cel mai puţin agresiv dintre toţi marii scriitori cunoscuţi vreodată.

Avem aici un raport inversat, puţin dincolo de capacităţile noastre analitice, între aparenta lipsă de culoare a lui Shakespeare ca om şi neobişnuita lui forţă dramatică. Cei doi „rivali" ai săi contemporani erau oameni de o extraordinară intensitate: Ben Jonson cel zdravăn şi violent şi Christopher Marlowe, agent dublu şi arivist faustic. Erau poeţi mari şi sunt şi astăzi la fel de faimoşi pentru vieţile lor ca şi pentru opera lor. Shakespeare îşi are afinităţile sale personale

cu supusul Cervantes, dar Cervantes a dus o viaţă de acţiune extravagantă şi dezastruos nenoroc. Mai sunt trăsături de caracter care-l aseamănă pe Shakespeare şi cu Montaigne, dar viaţa retrasă a acestuia, de creaţie, a fost punctată de politica înaltă şi de războiul civil. Doar Molière ar putea fi dublul lui Shakespeare prin temperament şi geniu comic, dar, profesional, Shakespeare a fost actor mărunt, iar Molière unul foarte mare. În ce priveşte tragedia, cu excepţia lui *Don Juan*, Molière s-a ţinut departe de ea. aşa cum Racine nu s-ar fi atins de comedie. Shakespeare este deci ciudat de singur printre marii scriitori, în ciuda firii sale sociabile. A avut cea mai mare acuitate perceptivă, a gândit mai profund şi mai original decât oricare altul şi a stăpânit limbă fără efort, depăşindu-i cu mult pe toţi. chiar şi pe Dante.

Centralitatea lui Shakespeare pentru canon se poate explica în parte şi prin acţiunile sale complet dezinteresate. În ciuda tuturor bâlbâielilor noilor istorişti şi ale altor resentimentari, Shakespeare este aproape la fel de liber faţă de orice ideologie ca şi eroii săi: Hamlet, Rosalind, Falstaff. Nu are teologie, metafizică, etică sau teorie politică decât în măsura în care criticii înşişi i-o atribuie. Sonetele sale demonstrează că nu era liber faţă de supraeu. ca Falstaff. nici transcendent ca Hamlet la sfârşit, nici nu-şi ţinea în mâini propriul destin, ca Rosalind. Totuşi el şi-a imaginat toate acestea şi nu putem decât să credem că n-a vrut să-şi depăşească limitele. Din fericire, el nu a fost Nietzsche sau regele Lear şi a refuzat să înnebunească, chiar dacă şi-a imaginat nebunia ca pe orice altceva, de altfel. Înţelepciunea lui s-a transmis tuturor înţelepţilor noştri, de la Goethe la Freud. chiar dacă Shakespeare a refuzat să se impună ca înţelept

Nietzsche afirma ceva memorabil – că noi găsim cuvinte doar pentru ceea ce e deja mort în inimile noastre şi actul vorbirii este astfel însoţit mereu de un oarecare dispreţ. Aforistul antitezelor era probabil conştient că îi parafrazează pe Hamlet şi pe regele-actor. aşa cum Emerson ştia probabil că-l continuă pe Lear când enunţa legea compensaţiei – … nimic nu se naşte din nimic”. Kirkegaard a descoperit de asemenea că e imposibil să nu fi fost post-shakespearian. bântuit cum era de inimitabilul său precursor, ca şi melancolicul prinţ danez, a cărui relaţie cu Ofelia o prefigura pe a lui Kirkegaard cu Regina. „Ne distruge originalitatea”, spunea Emerson despre Platon, dar Emerson

însuşi ar fi recunoscut că Shakespeare l-a învăţat pentru prima dată să anunţe dezastrul în problema originalităţii.

Dintre cei care l-au respins pe Shakespeare, cel mai important a fost contele Lev Nikolaievici Tolstoi, unul dintre precursorii nerecunoscuţi ai Şcolii Resentimentului. Iată-l deci în *Shakespeare şi drama* (1906), o continuare foarte caustică a unei scrieri de mare notorietate: *Ce este arta*? (1898):

„Subiectul pieselor lui Shakespeare, aşa cum o demonstrează cei mai mari admiratori ai săi, este marginea cea mai josnică şi vulgară asupra vieţii, care consideră nobleţea exterioară a stăpânilor lumii drept distincţie autentică, dispreţuieşte mulţimea, adică clasa muncitoare şi respinge orice religie şi orice luptă umanitară pentru îmbunătăţirea ordinii existente".

„Cauza internă fundamentală a succesului lui Shakespeare a fost şi este aceea că dramele lui… corespund mentalităţilor nereligioase şi imorale ale claselor conducătoare din timpul său şi dintr-al nostru".

„… eliberându-se din starea aceasta de hipnoză, oamenii vor înţelege că operele triviale şi imorale ale lui Shakespeare şi ale imitatorilor lui, căutând doar să-i amuze şi să-i destindă pe spectatori, nu pot reprezenta învăţăturile vieţii. Atât timp cât nu avem autentice drame religioase, învăţătura trebuie căutată la alte surse".

O mare parte din eseul lui Tolstoi urmăreşte ridiculizarea *Regelui Lear* – ca o ironie tristă, deoarece în ultimele sale momente de calvar Tolstoi însuşi a devenit, în mod involuntar, regele Lear. Un resentimentar subtil nu ar aduce în prim-plan piesele lui Bertolt Brecht, ca adevărate drame marxiste, sau pe ale lui Paul Claudel, ca adevărate drame religioase, pentru a le prefera pe oricare lui Shakespeare. Totuşi revolta lui Tolstoi are pregnanţa oprobriului său moral şi toată autoritatea propriei valori estetice.

Eseul lui Tolstoi – ca şi *Ce este arta*? — este evident un dezastru, făcându-ne să ne mirăm cum poate un scriitor atât de mare să se înşele astfel. Dezaprobator. Tolstoi denunţă drept idolatrie atitudinea unor mari scriitori printre care Goethe. Shelley. Victor Hugo sau Turgheniev. l-ar fi putut adăugă şi pe Hegel. Stendhal. Puşkin. Manzoni. Heine şi mulţi alţii – de fapt pe fiecare scriitor mare, capabil să şi citească.

Ar fi doar câteva excepţii insipide precum Voltaire. de exemplu. Un aspect mai puţin interesant al revoltei lui Tolstoi împotriva

esteticului stă în invidia creatoare. Există o anumită furie în gestul lui Tolstoi de a nega eminenţa. împărtăşită de Shakespeare şi de Homer. eminenţă pe care Tolstoi o rezervase propriei sale cărţi *Război şi pace*, dar mult mai interesantă este reacţia sa spirituală împotriva tragediei *Regele Lear*, considerată imorală şi nereligioasă. Eu unul prefer o astfel de reacţie oricăror încercări de a creştina această dramă shakespeariană deliberat precreştină Tolstoi are dreptate să afirme că Shakespeare. ca dramaturg, nu e nici creştin, nici moralist

Mi-aduc aminte cum am rămas în faţa tabloului lui Tiţian înfăţişând jupuirea lui Marsyas de către Apolo. când a fost expus în Washington DC îngrozit şi copleşit, n-am putut decât să încuviinţez din cap la remarca însoţitorului meu, pictorul american Lariy Day, că tabloul avea ceva din forţa şi efectul actului final din *Regele Lear*. Tabloul fusese la St Petersburg şi Tolstoi putuse să-l vadă Nu-mi amintesc de vreun comentariu anume al lui, dar probabil că ar fi conceput la fel imaginea lui Tiţian asupra acelei orori, un final prevăzut *Ce este arta*? nu-l reneagă doar pe Shakespeare, ci şi pe Dante, Beethoven şi Rafael. Când eşti Tolstoi, te poţi probabil lipsi de Shakespeare. dar datorăm totuşi lui Tolstoi faptul de a fi identificat adevăratele fundamente ale forţei şi impietăţii shakespeariene: libertatea faţă de orice normă morală sau religioasă Desigur că Tolstoi nu a spus acest lucru în sensul comun, o dată ce nici tragedia greacă. Milton şi Bach nu au reuşit să treacă testul tolstoian al simplităţii populare – lucru reuşit însă de câteva scrieri; de lui Victor Hugo şi Dickens sau Harriet Beecher Stowe, de *Adam Bede* al lui George Eliot şi de opere dostoievskiene mărunte. Acestea erau exemple de artă creştină şi morală, deşi „arta universală bună" putea fi şi ea acceptată, într-o ciudată categorie secundară, ce-i includea pe Cervantes şi Molifere. Tolstoi are obsesia „adevărului" şi problema lui Shakespeare. În perspectivă tolstoiană este că pe el nu l-a interesat adevărul.

Întrebarea este deci cât de relevantă este nemulţumirea lui Tolstoi? Este centrul canonului occidental o pragmatică slăvire de minciuni? George Bernard Shaw avea o mare admiraţie pentru *Ce este arta*? şi prefera, probabil *The Pilgrim's Progress* (*Călătoria Pelerinului*) a lui Bunnyan în defavoarea lui Shakespeare. aşa cum Tolstoi plasa *Coliba unchiului Tom* deasupra *Regelui Lear* ca valoare. Acest mod de a ne gândi ne este acum teribil de familiar – o colegă mai tânără îmi

spunea că ea consideră cartea lui Alice Walker. *Meridian*, ca fiind mai valoroasă decât *Curcubeul gravitaţiei* a lui Thomas Pynchon. pentru că Pynchon minte. În timp ce Walker ne prezintă adevărul. Ne aflăm din nou în polemica lui Tolstoi cu arta dificilă, numai că aici se înlocuieşte echitatea religioasă (religious rightness) cu corectitudinea politică (political coreciness). Şi totuşi Shakespeare. aşa cum Tolstoi a refuzat să vadă. este în mod virtual unic tocmai prin manifestarea simultană a artei dificile şi a celei populare. De aici provine, cred eu, adevărata impietate a lui Shakespeare şi astfel se explică. În mod esenţial, cum şi de ce Shakespeare constituie centrul Canonului. Până azi. din perspectivă multiculturală. Shakespeare poate captiva aproape orice gen de public, din clasele de sus sau de jos. Ceea ce i-a croit drum spre centrul canonului a fost tocmai acest mod universal valabil de reprezentare, după cum cred eu, cu sau fără acordul câtorva contestatari francezi.

A fost sau este adevărat acest mod de prezentare a bărbaţilor şi femeilor? Este *Coliba unchiului Tom* mai sinceră decât *Divina Comedie*, oricum am interpreta această idee? Poate că *Meridian* e o carte mai sinceră decât *Curcubeul gravitaţiei* şi, fără îndoială, Tolstoi din scrierile târzii e mai sincer decât Shakespeare sau oricine altcineva Dar sinceritatea nu deschide nicio cale regală spre adevăr. Ficţiunea literară se situează undeva între adevăr şi sens, acel „undeva" pe care l-am comparat cândva cu ceea ce gnosticii numeau „Kenoma", golul cosmic în care noi rătăcim şi plângem, cum scria William Blake.

Shakespeare ne poate da o reprezentare a acelui „Kenoma" mai convingătoare decât oricine altcineva, mai ales când stabileşte fundalul pentru *Regele Lear* şi *Macbeth*. Astfel, el se află încă o dată în centrul canonului pentru că trebuie să ne străduim mult pentru a imagina o reprezentare care să fie mai puţin convingătoare la Shakespeare decât la altcineva – fie el şi Homer, Dante sau Tolstoi. Din punct de vedre retoric, Shakespeare nu are egal, nu există niciunde o panoplie mai copleşitoare de metafore retorice. Dacă cineva vrea să caute adevărul, în detrimetrul retoricii, ar trebui poate să studieze economia politică sau analiza sistemelor şi să-l lase pe Shakespeare esteticienilor şi oamenilor de rând, care-l consideră, deopotrivă, a fi cel mai valoros.

Mă întorc în cerc la geniul lui Shakespeare, pe deplin conştient că însăşi expresia „geniul lui Shakespeare" sugerează că acesta nu-mi

este accesibil, după cum ar constata imediat anticanonicii. Mai complicată este însă problema „morţii autorului" teoretizată de Foucault. care modifică termenii retoricii fără a crea o nouă metodă în loc. Dacă „energiile sociale" au scris *Regele Lear* şi *Hamlet*, de ce au fost ele mai puternice tocmai la fiul meşteşugarului din Stratford decât la un zidar sănătos ca Ben Jonson? Disperarea criticului neoistorist sau feminist are o stranie afinitate cu cea care creează necontenit partizani ai ideii potrivit căreia Sir Francis Bacon sau contele de Oxford ar fi adevăraţii autori ai *Regelui Lear*. Sigmund Freud. atotştiutorul, a murit fără să renunţe la ideile sale că Moise era egiptean şi că opera lui Shakespeare a fost scrisă de contele de Oxford. Cel în chip minunat numit Looney2. iniţiatorul acestei teorii, şi-a câştigat un discipol în autorul *Interpretării viselor* şi al celor *Trei eseuri despre teoria sexualităţii*. Mai multă tristeţe nu ne-ar fi putut produce Freud nici dacă s-ar fi alăturat celor ce susţineau că pământul e plat

Să nu pătrundem totuşi prea adânc. acolo unde se măreşte obscuritatea. şi să fim mulţumiţi că Freud n-a scris mai mult de câteva propoziţii legate de ipoteza lui Looney.

Era probabil mult mai liniştitor pentru Freud să creadă că precursorul său nu era un oarecare din Stratford, ci un mare şi enigmatic nobil, dar nu putem explica totul prin snobism. Pentru Freud, ca şi pentru Goethe, opera lui Shakespeare se afla în centrul culturii laice, al speranţei într-o glorie viitoare a raţiunii umane. În cazul lui Freud era chiar mai mult decât atât la un anumit nivel, Freud a înţeles că Shakespeare inventase deja psihanaliza prin descoperirea psihicului, în măsura în care Freud l-a putut recunoaşte şi descrie. Înţelegerea acestui fapt nu putea fi prea plăcută, o dată ce contrazicea declaraţia lui Freud că „am inventat psihanaliza pentru că nimeni nu scrisese despre asta mai înainte". 1 a căutat deci să-şi ia revanşa cu presupusa demonstrare a faptului că Shakespeare era un impostor. Resentimentele lui Freud erau astfel împăcate chiar dacă piesele shakespeariene nu puteau fi mai puţin valoroase şi oricum aparţineau

---

[2] Joc de cuvinte: Looney - sugerează alte două cuvinte:

loon (engl.) = necioplit, bădăran, prostituată, concubină

loony (engl.) = prescurtare de la ..lunatic" = zănatic, smintit

unui precursor. Shakespeare făcuse ravagii printre originalităţile lui Freud; acum era şi el demascat şi în dizgraţie. Ar trebui să fim recunoscători că nu există şi scrisă *Oxford şi shakespearianismul* în bibliotecile noastre alături de *Moise şi monoteismul* sau de diferiţi clasici ai criticii shakespeareane neoistoriste. marxiste sau feministe. Un Freud francez era o prostie destul de mare; acum avem un Joyce francez, ceea ce e şi mai greu de înghiţit, dar nimic n-ar putea fi mai oximoronic decât un Shakespeare francez, şi aşa ar trebui numit noul istorism.

Adevăratul creator din Stratford a scris 38 de piese în 24 de ani şi apoi s-a întors acasă să moară. La 49 de ani a scris ultima sa piesă *Cei doi nobili înrudiţi*. împreună cu John Fletcher. După trei ani. aproape de aniversarea a 52 de ani. era mort Creatorul lui Lear şi al lui Hamlet a murit fără pompă, după o viaţă lipsită de evenimente majore. Nu există mari biografii shakespeariene şi asta nu pentru că n-am şti îndeajuns, ci pentru că nu sunt prea multe de ştiut Astăzi, printre atâţia scriitori de prim rang. doar viaţa lui Wallace Stevens pare la fel de banală şi de lipsă de evenimente neobişnuite ca a lui Shakespeare. Ştim că Stevens nu suporta taxele pe venit, iar Shakespeare încerca să-şi protejeze investiţiile imobiliare printr-un şir de procese în justiţie. Ştim. de asemenea, că niciunul dintre ei n-a avut o căsătorie prea plină de pasiune, o dată ce s-a consumat începutul. Şi după ce ştim toate acestea, încercăm să înţelegem piesele shakespeariene sau complicatele variaţii din extazele meditative ale aprehensiunii lui Stevens.

E foarte plăcut pentru imaginaţie să fie obligată să se întoarcă asupra operei din lipsa oricărui vârtej de pasiuni în viaţa autorului.

La Christopher Marlowe mă interesează omul. asupra căruia pot medita la nesfârşit, cum nu pot face asupra pieselor. La Rimbaud mă interesează şi opera şi autorul, chiar dacă acesta din urmă e mai enigmatic. Stevens omul se depărtează într-atât de sine însuşi. Încât nici numai trebuie căutat. Shakespeare însă nu poate fi considerat evaziv, sau în orice alt fel. El nu are niciun purtător de cuvânt în piesele sale: nici Hamlet. nici Prospero şi în niciun caz fantoma tatălui lui Hamlet. pe care se pare că ar fi jucat-o. În sonete, nici măcar specialiştii foarte atenţi nu pot face diferenţa între personal şi convenţional. Încercând să înţelegem opera sau omul. ne reîntoarcem, invariabil, la

marile piese, încă de la primele lor reprezentări.

Un mod de abordare al importanţei primatului lui Shakespeare este de a-l nega. De la Dryden până azi, e chiar uimitor cât de puţini au ales această cale. Noutatea şi scandalul creat de noul istorism pretinde a proveni din altceva, dar se datorează, de fapt, tocmai acestei negări, de obicei implicite şi doar uneori deschise. Dacă energiile sociale (presupunând că acestea nu sunt doar o metaforă a istoriştilor, lucru de care eu mă îndoiesc) ale Renaşterii engleze au creat *Regele Lear*. atunci singularitatea lui Shakespeare poate fi pusă în discuţie. S-ar putea ca după o generaţie-două… energia socială –, ca autor al *Regelui Lear*. să fie o ipoteză la fel de plauzibilă ca şi aceea a scrierii tragediei de către Sir Francis Bacon sau de către contele de Oxford. Impulsul implicat este aproape acelaşi: a-l readuce pe Shakespeare la contextul social este la fel de simplu ca şi a-l reduce pe Dante la Florenţa sau Italia zilelor sale. Nimeni nu va încerca însă. aici sau în Italia, să afirme că Guido Cavalcanti a fost egalul lui Dante. Ar fi deci la fel de ridicol să-i considerăm pe Marlowe sau Ben Jonson rivali autentici ai lui Shakespeare. Aceştia. În moduri foarte diferite, au fost desigur poeţi mari şi uneori dramaturgi remarcabili, dar cititorului sau actorului i se deschide un orizont artistic complet diferit în *Regele Lear*.

În ce constă această diferenţă shakespeariană care-i asociază pe Dante. Cervantes, Tolstoi şi câţiva alţii întru aceeaşi valoare estetică? A pune această întrebare înseamnă a ajunge la ţelul ultim al studiului literar – căutarea acelei valori care transcende nevoile şi prejudecăţile societăţii în anumite momente. O astfel de căutare este iluzorie conform ideologiilor noastre curente: scopul acestei cărţi este însă. printre altele, să combată politica culturală, de stânga sau de dreapta, care ar putea distruge critica şi. În consecinţă. Însăşi literatura Există o substanţă predominantă în opera lui Shakespeare care s-a dovedit multicuiturală. deci accesibilă în toate limbile astfel încât a putut stabili un multiculturalism pragmatic la nivel universal, unul care depăşeşte toate bâjbâielile politizate referitoare la acest ideal. Shakespeare este nucleul, embrionul acestui canon universal, nu doar occidental sau oriental şi din ce în ce mai puţin eurocentric. ceea ce mă trimite înapoi la marea întrebare: în ce constă eminenţa unică a lui Shakespeare, diferenţa de gen şi de grad faţă de toţi ceilalţi scriitori?

Felul cum stăpâneşte limba, oricât de copleşitor, nu e unic şi s-ar

putea imita. Poezia engleză devine shakespeareană destul de des pentru a demonstra puterea de contaminare a stilului său. Grandoarea shakespeariană stă în puterea de reprezentare a personalităţii şi a caracterului uman precum şi a mutabilităţii lor. Elogiul canonic al acestei grandori a fost inaugurat de Samuel Johnson, în prefaţa la operele lui Shakespeare din 1765, unde el revelează dar şi încurcă puţin lucrurile: „Shakespeare este deasupra tuturor scriitorilor, cel puţin a celor moderni, un poet al naturii, cel care ţine în faţa cititorilor săi o oglindă ce le înfăţişează adevărata stare a moravurilor şi a vieţii lor".

Ca un tribut adus lui Shakespeare, Johnson se face ecoul vorbelor lui Hamlet când acesta-i elogiază pe actori împotriva acestei idei l-am putea cita pe Oscar Wilde: „Acest aforism nefericit, cu arta ţinând o oglindă în faţa naturii este rostit intenţionat de Hamlet tocmai pentru a-i convinge pe cei de faţă de nebunia lui absolută, în tot ce priveşte arta".

De fapt, Hamlet vorbea despre actori, care ţin oglinda în faţa naturii, dar Johnson şi Wilde i-au asimilat pe actori cu poetuldramaturg. „Natura11 lui Wilde era că un agent care blochează arta. Încercând în zadar să o deformeze, în timp ce Johnson înţelegea prin „natură11 un principiu al realităţii, ceea ce include particularul în general, „originea umanităţii în genera111. Shakespeare, mai subtil decât cei doi înţelepţi critici, vedea „natura" în perspective contradictorii, acelea ale lui Lear şi Edmund. În cea mai sublimă dintre tragedii, ale lui Hamlet şi Claudius în cealaltă, sau Othello şi Iago într-o alta Nu poţi oglindi niciuna din aceste naturi şi nici nu te poţi convinge că simţul realităţii pe care-l ai ar putea fi mai cuprinzător decât cel al tragediei shakespeariene. Nu există opere literare care să ne amintească mai mult ca Shakespeare că nimic nu se poate asemăna cu o piesă de tearu decât o altă piesă de teatru. În timp ce o idee tragică nu e la fel cu o altă idee tragică (deşi ar putea fi). Ea se poate asemăna şi cu o persoană sau cu schimbarea unei persoane sau cu forma finală a schimbării unei persoane, care este moartea.

Înţelesul unui cuvânt este întotdeauna un alt cuvânt, pentru că orice cuvânt se aseamănă mai degrabă cu alt cuvânt decât cu lucruri şi persoane. dar Shakespeare ne sugerează deseori că totuşi cuvintele sunt mai mult ca nişte fiinţe decât ca nişte lucruri. Reprezentarea

shakespeariană a personajelor are o bogăţie extraordinară pentru că niciun alt autor de dinainte sau de după el nu ne creează o mai puternică iluzie că fiecare personaj are o voce diferită de a celorlalte. Observând această caracteristică. Johnson a atribuit-o capacităţii de a înregistra perfect natura ca generalitate, dar Shakespeare ar fi putut să nege însăşi realitatea unui astfel de concept Capacitatea lui misterioasă de a prezenta voci autentice şi diferite ale unor fiinţe imaginare provine din însuşi sensu cel mai larg dat vreodată realităţii în literatură.

Când încercăm să izolăm conştiinţa shakespeariană a realităţii (sau versiunea de realitate dată în piese, dacă preferaţi) nu putem să nu rămânem uimiţi. Când te desprinzi de *Divina Comedie*, ceea ce te şochează e stranietatea. În schimb, drama shakespeariană pare, în acelaşi timp, foarte familiară şi prea complexă pentru a putea fi înţeleasă dintr-odată Dante ne interpretează propriile personaje; dacă nu-i accepţi judecăţile, poemul lui te respinge. Shakespeare. dimpotrivă, deschide atât de mult perspective personajelor sale încât ele devin instrumente analitice cu care să fii tu însuţi judecat Dacă eşti un moralist, eşti scandalizat de Falstaff; dacă eşti un tip acru, Rosalind te demască, iar dacă eşti dogmatic, Hamlet îţi scapă pentru totdeauna. Dacă vrei să-ţi explici totul, personajele negative te vor duce la disperare. Iago, Edmund şi Macbeth nu sunt lipsiţi de motivaţie – ei au motive din belşug, multe fiind inventate sau imaginate de ei înşişi. Ca şi cei subtili – Falstaff, Rosalind, Hamlet – aceşti monstraoşi răuvoitori sunt artişti ai sinelui sau artişti liberi ai propriului lor sine, cum a remarcat Hegel. Hamlet, cel mai prolific în acest sens, e înzestrat de către Shakespeare cu ceva ce seamănă mult cu conştiinţa auctorială, dar una diferită de a lui. Shakespeare însuşi A-l interpreta pe Hamlet e la fel de greu ca şi cum ai interpreta aforişti ca Emerson, Nietzsche sau Kierkegaard. „Dar ei au trăit şi au scris", ar vrea poate cineva să protesteze. Da, însă Shakespeare a găsit o cale să ni-l dea pe Hamlet. cel care a scris acele adăugiri ce au schimbat *Uciderea lui Gonzago* în *Cursa de şoareci*. Cea mai uimitoare realizare shakespeariană este aceea de a fi sugerat mai multe contexte explicative decât suntem noi înşine capabili să găsim pentru explicarea personajelor sale.

Pentru mulţi cititori, limitele artei umane sunt atinse în *Regele Lear*. care, împreună cu *Hamlet*, se află în vârful canonului

shakespearian. În ce mă privește, prefer *Macbeth*, unde continuu să mă mir de economia strictă a piesei, de modul în care fiecare discurs, fiecare frază contează. Totuşi, *Macbeth* are doar un personaj foarte important *Hamlet* e, de asemenea, atât de dominată de eroul principal. Încât toate figurile mărunte sunt orbite (ca şi noi) de strălucirea lui transcendentă. Puterea lui Shakespeare de a individualiza personaje e mai mare în *Regele Lear* şi. destul de ciudat. În *Măsură pentru măsură*, două piese în care nu există personaje secundare. Cu *Regele Lear* ne aflăm în centrul centrului canonicităţii. aşa cum se întâmplă şi în anumite cânturi din *Infern* sau din *Purgatoriu* sau în naraţiunea *Hagi Murad* de Tolstoi. Aici flăcările inventivităţii ard orice context şi ne garantează posibilitatea de a găsi acea valoare estetică primară, liberă de istorie şi ideologie, accesibilă tuturor celor educaţi pentru a fi capabili să citească şi să observe.

Susţinătorii Resentimentului ar putea observa aici că doar elitele pot fi atât de educate. Dacă e să fim cinstiţi, a devenit, într-adevăr, din ce în ce mai greu să citim în profunzime acum, la sfârşit de secol. Fie că aceasta se datorează mijloacelor de informare în masă sau altor tipuri de a ne distrage atenţia în Epoca Haotică, însă până şi elitele au ajuns să-şi mai piardă concentrarea ca cititori. Lectura în profunzime nu s-a terminat probabil cu generaţia mea, dar ea a fost desigur eclipsată în generaţiile următoare. Să fie oare irelevant că eu aveam aproape 40 de ani când mi-am cumpărat primul televizor? Nu pot fi sigur, dar mă întreb totuşi uneori dacă nu cumva preferinţa pentru context în detrimentul textului nu reflectă nerăbdarea acestei generaţii în a citi cu atenţie. Tragedia lui Lear şi a Cordeliei poate fi prezentată însă chiar celor mai superficiali spectatori de teatru sau cititori, pentru că una din calităţile lui Shakespeare este că el poate să placă la toate nivelurile de atenţie. Dar citit bine, jucat bine, Shakespeare solicită mai mult decât ar putea da oricare conştiinţă, lucrând solitari

Se ştie că dr. Johnson nu putea suporta ideea morţii Cordeliei: „Cu mulţi ani în urmă, am fost atât de şocat de moartea Cordeliei, încât nu ştiu dacă am mai suportat să recitesc acele ultime scene ale piese până când am fost obligat s-o fac de o revizie editorială".

Există, cum a observat Johnson, o dezolare teribilă în scena finală a „Tragediei regelui Lear", un efect covârşitor, depăşindu-le pe

toate celelalte de acelaşi fel. la Shakespeare sau la alt scriitor. Johnson a folosit moartea Cordeliei ca o sinecdocă pentru acea dezolare, pentru imaginea bătrânului rege. Înnebunit de durere, purtând-o pe Cordelia moartă pe braţe. Ca spectacol, scena are forţa unei imagini care răstoarnă toate aşteptările fireşti şi Freud i-a dat o celebră interpretare eronată în *Tema celor trei sicrie* (1913):

„ «Intră Lear cu Cordelia moartă în braţe.»

Cordelia e moartea. Răsturnând situaţia aceasta ar putea deveni inteligibilă şi familiară nouă – zeiţa morţii îl scoate pe eroul mort de pe câmpul de luptă, ca valkiria în mitologia germană, înţelepciunea eternă, sub masca mitului primitiv, îi cere bătrânului să renunţe la dragoste, să aleagă moartea şi să accepte necesitatea ei".

La 57 de ani. Freud mai avea încă 26 de trăit, dar el nu putea totuşi vorbi de „erou" fără să se vadă pe sine însuşi distribuit în acel rol. Să renunţe la dragoste, să aleagă moartea şi să se împace cu necesitatea ei i se potriveşte prinţului Hamlet. nu regelui Lear. Regii mor cu greu la Shakespeare. ca şi în viaţă, iar Lear e cea mai mare reprezentare a unui rege. Precursorul lui nu e nicidecum un alt monarh din literatură, ci însuşi modelul tuturor conducătorilor: Iehova, Dumnezeu însuşi, dacă nu cumva o considerăm pe Iehova un personaj literar, găsit de

Shakespeare în Biblia de la Geneva Iehova cel care domină primele cărţi ale Pentateuhului – Geneza. Exodul şi Numerii – e la fel de irascibil şi uneori la fel de nebun ca Lear. imaginea autorităţii paterne, nu e deloc un favorit al criticii feministe, care-l categoriseşte cu multă uşurinţă drept arhetip al coerciţiei patriarhale. Puterea lui, chiar ruinată complet, a ceea ce feministele nu pot ierta, o dată ce-l interpretează ca pe uniunea zeului, regelui şi tatălui, în acelaşi temperament vulcanic. Ele neagă însă datul piesei: Lear nu este doar temut şi venerat de toţi cei buni din piesă, ci este, neîndoielnic şi iubit de Cordelia, nebun, Gloucester, Edgar, Kent, Albany şi de toţi oamenii lui în general. Ca personalitate, îi datorează mult lui Iehova, dar este în mod considerabil mai benign. Greşeala lui principală faţă de Cordelia este o dragoste excesivă, care cere tot exces în schimb. Dintre toate personajele shakespeariene. Lear e de departe cel mai pasionat, calitate destul de atrăgătoare în sine, dar deloc potrivită cu vârsta şi poziţia lui.

Chiar interpretările anticanonice ale lui Lear. care demistifică presupusa capacitate a regelui de milă faţă de societate. îi lasă neatinsă intensitatea pasiunii – calitate pe care o împărtăşeşte cu fiicele sale Goneril şi Regan. Lor le lipseşte însă uimitoarea lui energie de a iubi orbeşte. Ele sunt ceea ce ar fi fost tatăl lor dacă n-ar fi avut şi calităţile celeilalte fiice – Cordelia. Shakespeare nu încearcă nicio clipă să explice clar diferenţa dintre Cordelia şi surorile ei sau contrastul surprinzător dintre Edgar şi Edmund. Dar el îi înzestrează şi pe Edgar şi pe Cordelia cu o tendinţă spre nesupunere mult mai puternică decât reticenţa amândurora. Există ceva împotriva firii la aceste două personaje cu adevărat iubitoare, ceva încăpăţânat, o forţă al cărei sens ascuns este voinţa Cordelia. ştiindu-şi bine tatăl şi surorile, ar fi putut preveni tragedia de la bun început, cu puţină diplomaţie, dar nu a făcut-o. Edgar adoptă o mască auto-punitivă mult mai umilă şi mai degradantă decât este necesar şi o menţine mult dincolo de momentul în care ar fi putut fi înlăturaţi. Refuzul lui de a i se arăta lui Gloucester până când nu-l înfrânge, anonim, pe Edmund, e la fel de curios ca şi refuzul lui Shakespeare de a dramatiza scena revelării şi a reconcilierii dintre tată şi fiu. Ni se prezintă relatarea scenei de către Edgar. dar suntem privaţi de scena în sine. Se poate simţi, cred. că Edgar este reprezentantul lui Shakespeare în piesă, în contrast cu Edmund al lui Marlowe. Edmund este genial, ca şi Iago. dar mai rece. cea mai rece figură din piesele lui Shakespeare. În antiteza dintre Edmund şi Lear s-ar putea afla una din sursele valorii estetice copleşitoare a piesei. Ceva specific shakespearian se află în baza acestei antiteze, ceva ce le scapă tuturor cititorilor şi spectatorilor piesei, ceva ce face piesa incapabilă să ne mulţumească total pe noi sau pe sine. Am observat de multe ori. În chiar centrul celor mai mari opere literare, un fel de lacună deliberată şi terifiantă, un gol cosmic în care suntem aruncaţi. O interpretare subtilă a „Tragediei regelui Lear" ar fi aceea că piesa ne dă sentimentul că suntem aruncaţi în afară şi în jos până când rămânem complet frustraţi, lipsiţi de valori.

Nu există niciun fel de transcendenţă la sfârşitul piesei, ca aceea de la moartea lui Hamlet Moartea lui Lear e o uşurare pentru el însuşi, dar nu şi pentru supravieţuitori – Edgar, Albany, Kent – şi nici pentru noi. Lear e prea încărcat de sensuri şi speranţe pentru ca modul în care moare să poată fi acceptat de supuşii lui. Noi înşine am investit prea

mult în suferinţa lui ca să acceptăm o freudiană „împrietenire cu moartea". Poate că Shakespeare ne aduce moartea lui Gloucester pe scenă tocmai pentru a sublinia pregnanţa contrastului între moartea lui Edmund şi cea a lui Lear. Edmund face un efort suprem de a evita o moarte fără sens, încercând să revoce ordinele de ucidere a Cordeliei şi a lui Lear. Ajunge însă prea târziu şi nici noi, nici el nu ştim ce să facem, pe când el e dus să moară în spatele scenei.

Măreţia piesei se datorează măreţiei patriarhale a lui Lear, acelui aspect uman grav devalorizat astăzi de critica feministă, de literatură marxistă şi de celelalte modalităţi înrudite, importate de la Paris, ale cruciadei antiburgheze. Shakespeare este însă prea abil ca să-şi dedice întreaga operă doar ideilor patriarhale sau creştinismului sau chiar absolutismului regal al patronului său, regele Iacob I. Lear este respins acum din motive adeseori neîntemeiate. Bătrânul rege rămâne, uimit, de partea naturii, dar una cu totul diferită de cea invocată ca zeiţă de către negativistul Edmund. În această piesă atât de complexă, Edmund şi Lear nu-şi spun unul altuia niciun cuvânt, deşi se află împreună pe scenă în două momente importante. Ce şi-ar putea spune? Ce dialog ar fi posibil între cel mai pasionat şi cel mai rece personaj shakespearian, într-unul care iubeşte prea mult şi unul căruia nu-i pasă de nimic?

În accepţiunea lui Lear despre natură. Goneril şi Regan sunt creaturi nenaturale, vrăjitoare, monştri ai adâncurilor, şi chiar sunt astfel. Relativ la conceptul de natură al lui Edmund însă. cei doi îndrăgostiţi demoni sunt extrem de naturali. Drama lui Shakespeare nu are cale de mijloc. A-l nega pe Lear nu e o opţiune estetică, oricât ar obiecta cineva împotriva exceselor lui şi a straniei sale puteri. Aici Shakespeare se asociază lui „I", al cărui Iehova. mult prea uman. este imposibil de înţeles, dar şi imposibil de respins. Dacă vrem o natură umană care nu se autodistruge, ne întoarcem totuşi spre autoritatea lui Lear. oricât de ştirbită, oricât de compromisă. În puterea ei nocivă. Lear nu se poate vindeca pe sine şi nici pe noi; el nu-i supravieţuieşte Cordeliei. Dar. În acelaşi timp. prea puţini din piesă îi supravieţuiesc lui. Kent nu-şi doreşte decât să-şi însoţească stăpânul în moarte. Albany abdică, la fel ca Lear. Edgar. supravieţuitor apocaliptic, rămâne să vorbească şi în numele lui Shakespeare şi al publicului doar ca să încheie piesa:

„Povara acestor vremuri triste vom purta.
Să spunem ce e drept, nu doar ce s-ar cădea:
Multe-au răbdat bătrânii, însă noi Nici n-om trăi măcar a le vedea".

Natura, ca şi statul sunt rănite de moarte şi cele trei personaje supravieţuitoare ies din scenă ca într-un marş funebru. Ceea ce contează, până la urmă. este mutilarea naturii şi sentimentele noastre referitor la ceea ce este sau nu natural în propriile noastre vieţi. Efectul sfârşitului de piesă e atât de covârşitor încât totul pare răsturnat cu susul în jos. De ce suntem în acelaşi timp atât de puternic şi atât de ambivalent afectaţi de moartea lui Lear?

În 1815, la 66 de ani, Goethe a scris un eseu despre Shakespeare: încercând să împace propriile atitudini opuse faţă de cel mai mare poet occidental. La început o idolatrizase, apoi îşi dezvoltase un presupus „Clasicism", care nu-l mai putea avea pe Shakespeare drept model şi] chiar îl „corectase" printr-o versiune destul de austeră a piesei *Romeo şi Julieta*. Deşi până la urmă îl apreciază pe Shakespeare, eseul e destul; de evaziv. El a ajutat la creşterea influenţei lui Shakespeare în Germania, dar ambivalenţa lui Goethe faţă de un alt geniu poetic şi dramatic l-a împiedicat să ia o poziţie clară în privinţa importanţei unice a acestuia Abia Hegel, în conferinţele publicate postum sub nuj mele de *Filosofia artei*, a intuit valoarea reprezentării personajelor la Shakespeare. O critică serioasă ar trebui să dezvolte astăzi această idee.: în esenţă, Hegel încearcă să distingă specificul personajelor lui Shakespeare de cel al altor personaje aparţinând lui Sofocle, Racine! Lope de Vega şi Calderón. Eroul tragediei greceşti trebuie să opună 1 unei puteri etice mai înalte propria individualitate, un patos etic, care se contopeşte cu ceea ce i se opune pentru că aparţinea dinainte acestui patos mai înalt La Racine, Hegel observă un stil abstract de conturare a personajului, în care pasiunile caracteristice sunt reprezentate ca pură personificare, astfel încât opoziţia dintre individ şi puterea superioară tinde să fie una abstractă. Lope de Vega şi Calderón sunt ceva mai bine cotaţi de către Hegel, care observă la ei şi stilul abstract de creare a personajelor, dar şi un anume simţ. destul de solid, al personalităţii, oricât ar fi de inflexibil. Tragediile germane nu sunt considerate nici măcar la acest nivel. În ciuda influenţelor shakespeariene din tinereţe. Goethe cade

într-o exaltare a pasiunilor, iar Schiller e respins pentru că a substituit violenţa realităţii. Deasupra tuturor, la o înălţime considerabilă. Hegel îl plasează pe Shakespeare. În cel mai bun fragment critic scris vreodată asupra reprezentărilor shakespeariene:

„Cu cât Shakespeare împinge limitele răului şi ale nebuniei spre extrem, cu atât îşi concentrează mai mult personajele în propriile lor limite. În desfăşurarea infinită a scenei sale universale. Totuşi. În acelaşi timp. Îşi înzestrează personajele cu inteligenţă şi imaginaţie. Datorită imaginii în care ele, prin mijlocirea acestei inteligenţe, se contemplă obiectiv, pe ele însele ca opere de artă, ei devin artişti liberi ai propriilor lor persoane. Shakespeare este astfel capabil, prin virilitatea şi adevărul depline ale caracterizării lui, să ne trezească interesul asupra unor criminali, şi nu într-o măsură mai mică asupra celor mai vulgari şi mai proşti dintre neisprăviţi sau chiar asupra unor nebuni".

Iago, Edmund şi Hamlet se contemplă pe ei înşişi obiectiv în imagini oferite de propria inteligenţă şi sunt capabili să se observe, ca personaje dramatice, ca artificii estetice. Astfel, ei devin artişti liberi ai propriei persoane, ceea ce înseamnă că sunt liberi să se creeze pe ei înşişi, să opereze schimbări, când vor, în ei înşişi Ascultându-şi propriile discursuri şi cântărindu-le, ei se schimbă şi ajung să contemple alteritatea din ei înşişi sau posibilitatea acestei alterităţi.

Hegel a înţeles tot ce era de înţeles la Shakespeare, dar stilul său gnomic de lectură cere o dezvoltare. Să-l luăm ca exemplu hegelian pe Edmund, bastardul, un Machiavelli marlowian al tragediei lui Lear. El este limita extremă a răului, prima reprezentare absolută a unui nihilist pe care şi-o permite literatura occidentală, şi încă este cea mai bună. De la Edmund, mai mult decât de la Iago, se vor dezvolta nihiliştii lui Melville şi ai lui Dostoievski. După cum afirmă Hegel, Edmund excelează şi prin imaginaţie şi prin intelect Din acest punct de vedere s-ar potrivit mult mai bine decât Iago cu antimachiavelicul Hamlet Prin inteligenţa sa superioară – prolifică, rapidă, rece şi exactă – Edmund se proiectează pe sine ca urmaş bastard al zeiţei naturii şi, prin această imagine, se contemplă în mod obiectiv, ca pe o operă de artă la fel făcuse şi Iago mai înainte, dar acesta îşi imagina emoţii negative pe care le simţea ulterior, chiar suferind din cauza lor. Edmund e mult mai liber – el nu simte nimic.

Am observat deja că eroului tragic, Lear. şi principalului erou negativ. Edmund, nu li se permite să se adreseze nici măcar o clipă unul altuia. Apar împreună pe scenă în două momente esenţiale – unul la început şi unul spre sfârşit, dar nu au nimic să-şi spună Nu pot schimba un cuvânt măcar pentru că nu pot comunica Lear e plin de sentimente. Edmund este total lipsit Când Lear e furios pe fiicele sale „nefireşti". Edmund, cu toată inteligenţa sa. nu poate înţelege. Pentru el comportarea sa faţă de Gloucester şi a lui Goneril şi Regan faţă de Lear sunt complet „naturale". Cel mai natural dintre bastarzi. Edmund devine în mod inevitabil obiectul pasiunilor ucigaşe şi rapace ale lui Goneril şi Regan. Pe ambele el le satisface, dar niciuna nu-l mişcă, nici chiar atunci când le vede leşurile aduse pe scenă şi când el însuşi e pe moarte, rănit grav de fratele său Edgar.

Contemplând trupurile moarte ale celor două vrăjitoare. Edmund se confruntă cu propria lui imagine, e eliberat de ea şi devine un artist absolut al propriului sine: fusesem logodit cu amândouă; acum toţi trei / Ne vom căsători-ntr-o clipă". Tonul este complet lipsit de emoţie, ironia e unică, deşi Webster şi alţi iacobiţi au încercat să o imite. Contemplaţia lui Edmund trece însă din ironie într-o altă tonalitate, pe care o pot experimenta dar nu o pot numi: „Pe Edmund totuşi l-au iubit / Una pe alta otrăvind-o / De dragul meu ea însăşi s-a sfârşit". El nu vorbeşte acum cu Albany sau Edgar, ci spune cu voce tare doar ca să fie auzit de el însuşi. Limbajul shakespearian redă durerea acestui scelerat genial rostind tare doar pentru sine însuşi, accentuând şi mai mult imaginea libertăţii propriei arte exercitate asupra propriei persoane. Nu este mândrie sau mirare, ci un soi de năuceală la sentimentul legăturii existente, totuşi, cu cele două surori teribile.

Hazliu, cu care împart afecţiunea mea uimită pentru Edmund, a accentuat lipsa completă de ipocrizie la acest personaj. Nu e niciun fel de poză, de prefăcătorie la el. Îşi ascultă propria conştiinţă şi vrea să se schimbe. Curând înţelege că schimbarea va fi una în sensul pozitiv, al moralei, deşi continuă să susţină că natura lui nu se poate schimba: „Râvnesc la viaţă şi bine vreau să fac / în ciuda firii mele". Ironia tragică a lui Shakespeare face ca această întoarcere să fie prea târzie pentru a o mai putea salva pe Cordelia. Rămânem deci întrebându-ne: Ce rost mai are toată această metamorfoză a lui Edmund? Fie că

întrebarea are sau nu un răspuns, să; considerăm acum schimbarea în sine, chiar dacă Edmund este scos din scenă convins fiind că natura îi este zeiţa supremă. [</:).

Ce înseamnă, ce poate să însemne Când; un personaj de ficţiune este numit „artist liber al propriului sine”? Acest fenomen nu poate fi întâlnit în literatura occidentală înainte de Shakespeare. Ahile. Enea, Dante Pelerinul sau Don Quijote nu se schimbă după ce îşi ascultă propria voce interioară, cu ajutorul propriului intelect şi al imaginaţiei creatoare. Convingerea noastră estetică, naivă dar foarte importantă, că Edmund, Hamlet, Falstaff şi mulţi alţii pot să se ridice şi să iasă din propriile piese, poate chiar împotriva dorinţei lui Shakespeare. este legată tocmai de libertatea lor ca artişti ai propriului sine. Ca iluzie teatrală şi literară, ca efect al limbajului, figurativ această forţă a lui Shakespeare rămâne incomparabilă, deşi se încearcă imitarea ei de patru secole. Doar solilocviul shakespearean poate avea această putere, refuzată lui Racine de doctrina critică franceză, care nu permitea eroului tragic să se adreseze direct sieşi sau publicului. Dramaturgii spanioli ai Epocii de Aur. mai ales Lope de Vega, compun solilocviul ca pe un fel de sonet. Într-un fel de tirumf baroc împotriva interiorităţii. Nu poţi însă transforma un personaj în propriul său artist negând tocmai interioritatea lui. Shakespeare n-ar fi putut exista în modalitatea barocă şi totuşi libertatea tragică e mai mult un oximoron shakeapearian decât unul apărut la Lope de Vega, Racine sau Goethe.

Putem înţelege acum de ce n-a reuşit Cervantes să scrie piese de teatru şi a triumfat. În schimb, ca autor al lui *Don Quijote*. Există o afinitate hermetică între Cervantes şi Shakespeare. dar Don Quijote sau Sancho nu pot fi niciunul artişti liberi ai propriului sine. ei intră cu totul în ordinea operei. Doar la Shakespeare există această forţă prin care eroi şi scelerați deopotrivă, toate personajele tragice, anulează limitele dintre ordinea naturii şi cea a piesei. Strania autoritate a lui Hamlet, adoptarea unei conştiinţe auctoriale proprii, nu se opresc la transformarea *Uciderii lui Gonzago* în *Cursa de şoareci*. În fiecare clipă, în mintea lui Hamlet este o piesă în piesă pentru că el, mai mult decât oricare alt personaj, este artistul liber al propriului sine. Exaltările, ca şi chinurile sale, pornesc tocmai din faptul că el meditează continuu asupra propriei imagini Shakespeare se află în centrul canonului pentru că Hamlet însuşi este acolo. Conştiinţa introspectivă, liberă să

se autocontemple, rămâne cea mai elitistă imagine occidentală, dar fără ea canonul nu e posibil şi. ca să vorbim deschis, nici noi nu suntem.

Molière, născut la şase ani după moartea lui Shakespeare, a scris şi a jucat într-o Franţă neinfluenţată încă de Shakespeare. Modelul shakespearean se va stabili aici abia pe la mijlocul secolului al XVIII-lea. la aproape trei generaţii după moartea lui Molière. Totuşi. Shakespeare şi Molière au anumite afinităţi, chiar dacă cel din urmă s-ar putea să nici nu fi auzit de primul. Ei sunt asemănători prin temperament şi prin libertatea faţă de ideologii, cu toate că cele două tradiţii formale ale comediei sunt într-o oarecare contradicţie. Voltaire este iniţiatorul tradiţiei antishakespeariene în numele clasicismului şi al tragediilor lui Racine. Afirmarea întârziată a romantismului în Franţa a adus o puternică influenţă shakespeariană, în mod special vizibilă la Stendhal şi Victor Hugo, dar spre sfârşitul secolului al XIX-lea tot acest interes se risipise. Deşi azi se joacă Shakespeare în Franţa aproape la fel de des ca Molière şi Racine. tradiţia carteziană s-a reafirmat şi Franţa îşi păstrează o cultură literară relativ ne-shakespeariană.

E greu de estimat efectul lui Shakespeare în Germania, chiar asupra lui Goethe. care era foarte prevăzător nelăsându-se prea mult influenţat Manzoni, cel mai mare romancier italian din secolul al XIX-lea, era un scriitor mult influenţat de Shakespeare, ca şi Leopardi, de altfel. Însăşi arta lui Tolstoi, în ciuda polemicii furioase împotriva lui Shakespeare. este dependentă de ideea shakespeariană de personaj, atât în cele două romane mari. cât şi în ultima capodoperă, romanul scurt *Iiagi Murad*. Dostoievski îşi datorează evident marii nihilişti precursorilor shakespeareani Iago şi Edmund, iar Puşkin şi Turgheniev sunt printre marii critici shakespearieni ai secolului al XIX-lea Ibsen s-a străduit mult să îl evite pe Shakespeare dar. din fericire pentru el. n-a reuşit Probabil că ceea ce au în comun Peer Gynt şi Hedda Gabler este tocmai intensitatea lor shakespeareană, capacitatea lor inspirată de a se schimba ascultându-şi propria voce.

Până în epoca modernă. Spania nu a prea avut nevoie de Shakespeare. Marile figuri ale Epocii de aur spaniole – Cervantes, Lope de Vega. Calderón, Târso de Molina, Rojas, Gdngora au adus în literatura hispanică o exuberanţă barocă deja puţin shakeaspeariană şi

romantică. Cunoscutul eseu al lui Ortega despre Shylock şi cartea lui Madariaga despre *Hamlet* sunt primele texte care contează şi ambele ajung la concluzia că epoca lui Shakespeare este de asemenea epoca Spaniei. Din păcate, s-a pierdut piesa *Cardenio* la care au lucrat Shakespeare şi Fletcher împreună pentru a traduce o povestire de Cervantes. Dar mulţi critici au simţit oricum afinităţile dintre Cervantes şi Shakespeare, şi una din marile mele dorinţe este să-l aflăm pe acel dramaturg de geniu care i-ar putea aduce deodată pe scenă pe Don Quijote, Sancho şi Falstaff.

Influenţa lui Shakespeare în epoca noastră haotică rămâne convingătoare mai ales asupra lui Joyce şi a lui Beckett. Atât *Ulise* cât şi *Sfârşit de partidă* sunt reprezentări shakespeariene, fiecare evocându-l în felul ei pe Hamlet. În Renaşterea americană, Shakespeare e prezent mai clar în *Moby Dick* şi în *Reprezentanţii* lui Emerson, dar are un efect mult mai subtil asupra lui Hawthorne. Nu există o influenţă shakespeariană impusă şi nu influenţele dau centralitatea în canonul occidental. Dacă putem afirma că Cervantes a inventat ironia literară a ambiguităţii, care va triumfa mai târziu şi la Kafka, la fel de bine îl putem vedea pe Shakespeare ca iniţiator al ironiei emotive şi cognitive a ambivalenţei. care-l va caracteriza ulterior pe Freud. Mi se pare din ce în ce mai şocant să observ cum se pierde originalitatea lui Freud în prezenţa lui Shakespeare, dar nu i s-ar fi părut curios acestuia din urmă. care înţelesese că literatura şi plagiatul sunt greu de separat Distincţia dintre ele e una legală, nu literară, la fel cum sacrul şi laicul sunt categorii religioase şi politice, nu literare.

Universalitatea este aspectul autentic al unui număr restrâns de autori occidentali: Shakespeare. Dante. Cervantes şi poate Tolstoi. Goethe şi Milton s-au estompat din cauza schimbărilor culturale. Whitman. atât de accesibil la suprafaţă, este ermetic în esenţă. Molière şi Ibsen se mai joacă încă. dar mult mai puţin decât Shakespeare. Dickinson este extrem de dificilă din cauza originalităţii ei cognitive, iar Neruda e mai puţin popular, brechtian şi shakespearian decât probabil se voia el a fi. Universalismul aristocratic al lui Dante a fost introdus în epoca celor mai mari scriitori occidentali – de la Petrarca la Hölderlin. dar numai Cervantes şi Shakespeare au ajuns la o universalitate autentică, rămânând scriitori populari chiar şi în cea mai aristocratică dintre epoci. În epoca democratică, cel mai aproape de

universalitate este Tolstoi. În acelaşi timp popular şi aristocrat, iar în vremurile noastre haotice.

Joyce şi Beckett ar putea fi universali, dar elaborările baroce ale primului şi descompunerile, tot baroce, ale celui de-al doilea împiedică oarecum acest lucru. Proust şi Kafka au stranietatea sensibilităţii danteşti şi sunt de acord cu Antonio García-Berrio că universalitatea e proprietatea fundamentală a valorii poetice. A fi centrul canonului pentru ceilalţi poeţi a rămas rolul lui Dante, însă Shakespeare şi *Don Quijote* continuă să fie în centru pentru cititori în general. Am putea merge chiar mai departe – pentru Shakespeare avem nevoie de un termen mai borgesian decât universalitate. Nimeni şi oricine, nimic şi totul în acelaşi timp. Shakespeare este canonul occidental.

3. Stranietatea lui Dante: Ulise şi Beatrice

Noii istorişti şi resentimentarii aliaţi lor au încercat să-l reducă şi să-l suprime pe Shakespeare, căutând să distrugă canonul atacându-i centrul. În mod curios însă, Dante, cel de – îl doilea centru, n-a fost supus aceloraşi ameninţări nici la noi, nici în Italia Fără îndoială că asaltul va veni, pentru că multiculturaliştilor le va fi greu să găsească un mare poet cărui să-i poată aduce mai multe obiecţii. Spiritul sălbatic şi extrem de puternic al lui Dante e. În cel mai înalt grad. incorect politic. El e cel mai agresiv şi polemic dintre scriitorii occidentali importanţi, lăsându-l în urmă chiar pe Milton. Ca şi acesta, Dante a aparţinut unui grup restrâns al unui partid politic. Intensitatea lui aproape eretică a fost mascată de comentarii erudite şi *Divina Comedie*, chiar în cele mai bune – i pasaje, pare o scriere a Sf. Augustin versificată. E mai bine să începem însă cu extraordinara temeritate a lui Dante. neegalată în întreaga tradiţie a literaturii presupus creştine, incluzându-l chiar pe Milton.

Nimic în toată literatura occidentală, de la iehovist şi Homer până la Joyce şi Beckett nu e atât de revoltător şi de sublim ca înălţarea 1 Beatricei, sublimată din imagine a dorinţei la statutul angelic şi devel nind un element crucial în ierarhia bisericească a salvării. Iniţial. Beatrice e doar instrumentul voinţei lui Dante. Deci apoteoza ei implică, în mod necesar, şi ridicarea lui Dante. Poemul lui este o profeţie cu funcţia unui al treilea Testament, care nu este deloc subordonat Vechiului şi Noului Testament Dante nu va recunoaşte că opera lui este ficţiune, ficţiunea lui supremă. El o va considera

adevărată universal şi atemporal. Ceea ce Dante pelerinul vede şi spune în povestirea lui Dante poetul urmăreşte să ne convingă în permanenţă de iminenţa lui poetică şi religioasă. Gesturile de umilinţă din poem. fie că sunt ale pelerinului sau ale poetului. îi impresionează pe eruditi, dar sunt mult mai puţin convingătoare decât subversiunea la adresa tuturor celorlalţi poeţi şi insistenţa în afirmarea propriului potenţial apocaliptic dantesc.

Aceste observaţii – mă grăbesc să explic – sunt adresate criticii şi nu lui Dante. Nu văd cum am putea separa forţa poetică extraordinară a lui Dante de ambiţiile sale spirituale. În mod inevitabil idiosincratice şi salvate de la blasfemie numai pentru că Dante a câştigat pariul cu viitorul la numai o generaţie după moartea sa Dacă *Divina*

Comedie n-ar fi singurul poem capabil de o autentică rivalitate cu Shakespeare. Beatrice ar fi o jignire la adresa bisericii şi chiar a scriitorilor catolici. Poemul e mult prea puternic pentru a nu fi însă recunoscut Pentru un poet neocreştin ca T.S. Eliot. *Divina Comedie* devine o a doua scriptură, un mai Nou Testament care completează Biblia creştină canonică. Charles Williams – un guru al neocreştinilor precum Eliot, C.S. Lewis, W.H. Auden. Dorothy L. Sayers, J.R.R. Tolkien şi alţii – a mers atât de departe încât să afirme că abia la Dante putem întâlni expresia profundă a credinţei atanasiene – ... înălţarea omului spre Dumnezeu". Biserica a trebuit să-i aştepte pe Dante şi pe Beatrice pentru asta

Ceea ce subliniază Williams în studiul său, *Portretul Beatricei* (1943). este şocul creat de realizarea lui Dante – invenţia lui cea mai spectaculoasă – care este Beatrice. Niciun personaj shakespearian, nici chiar charismaticul Hamlet sau Lear, asemeni unui zeu. nu este o invenţie atât de exuberant îndrăzneaţă ca Beatrice. Dar Iehova din Pentateuh sau Iisus din Evanghelia lui Marcu sunt reprezentări mai surprinzătoare. Beatrice este marca originalităţii lui Dante şi rolul ei în mecanismul creştin al mântuirii este modalitatea cea mai îndrăzneaţă a poetului de a transforma credinţa sa moştenită într-una proprie.

Specialiştii operei lui Dante vor respinge astfel de afirmaţii, dar ei trăiesc în umbra propriului subiect şi tind să piardă din vedere stranietatea *Divinei Comedii*. Ea rămâne cea mai misterioasă operă literară şi reuşeşte să reziste în ciuda dificultăţilor traducerilor şi a

propriei erudiţii. Cititorul obişnuit reuşeşte să citească *Divina Comedie* datorită calităţilor spiritului dantesc, care numai pioase nu sunt în ultimă instanţă. Dante nu are nimic pozitiv de spus despre înaintaşii sau contemporanii săi şi foloseşte practic Biblia destul de puţin, cu excepţia Psalmilor, de parcă regele David. strămoşul lui Christos. ar fi fost singurul precursor demn de el, singurul poet capabil să exprime constant adevărul.

Lectorul care-l citeşte pe Dante cu un ochi proaspăt va observa imediat că nu există un alt autor laic absolut convins că propria lui operă este adevărul, cel mai important adevăr dintre adevăruri. Milton şi chiar Tolstoi se apropie oarecum de această convingere a lui Dante. dar ei înfăţişează şi realităţi controversate, revelând mai mult din încordarea viziunii izolate. Dante e atât de puternic – retoric, psihologic, spiritual – încât le diminuează propria lor încredere în sine. Teologia nu îl constrânge. e doar o resursă printre altele. Nu putem nega interesul lui pentru supranatural – el e creştin, teolog sau cel puţin foloseşte alegoria teologică, dar toate conceptele şi imaginile tradiţionale se transformă la Dante. singurul poet care rivalizează cu Shakespeare prin originalitate, inventivitate şi extraordinară fertilitate. Citindu-l pe Dante pentru prima oară. chiar într-o traducere desăvârşită. În terţine, ca cea a lui Laurence Binyon sau ca versiunea în proză a lui John Sinclair.

pierdem imens din savoarea poemului în limba italiană şi totuşi un întreg cosmos rămâne. Tocmai această stranietate sau sublimitate care rămâne este importantă, demonstrând unicitatea lui Dante, comparabilă doar cu a lui Shakespeare. La amândoi putem găsi acea putere cognitivă covârşitoare combinată cu o inventivitate aproape fără limită.

Citindu-i pe Dante sau Shakespeare ţi se pare că ajungi la limitele artei pentru a descoperi imediat că aceste limite por fi încălcate sau împinse şi mai departe. Dante depăşeşte limitele mult mai personal şi mai deschis însă decât Shakespeare şi interesul său pentru supranatural, pentru transceneferea naturii este la fel de specific pentru el cum este naturalismul pentru Shakespeare. Cei doi poeţi s-ar putea măsura doar în spaţiul reprezentărilor dragostei şi acestea ne aduc din nou la figura Beatricei, cu care dragostea începe şi se termină la Dante.

În ierarhia divină, Beatrice ocupă o poziţie greu de atins. Nu avem niciun fel de îndrumări pentru a o înţelege. Înălţarea acestei femei din Florenţa de care Dante s-a îndrăgostit pentru veşnicie nu are nicio bază doctrinară. Cel mai ironic comentariu la adresa acestei dragoste danteşti este făcut de Jorge Luis Borges în „Întâlnirea din vis" din *Otras Inquisiciones* (*Alte investigări*), (1937 – 1952):

„A te îndrăgosti înseamnă a crea o religie bazată pe un zeu supus greşelii. Este incontestabil că Dante avea o admiraţie pentru Beatrice ce semăna cu idolatria *Vita nuova* ne relatează cum ea îl ridiculiza şi îl respingea Unii susţin că aceste fapte sunt simbolice. Dacă ar fi aşa, aceasta ne-ar întări şi mai mult convingerea că avem aici o dragoste nefericită şi superstiţioasă".

Totuşi Borges reface imaginea Beatricei, de „întâlnire iluzorie" şi de alteritate enigmatică, pentru toţi cititorii lui Dante: „Existenţa Beatricei este infinită pentru Dante în timp ce Dante aproape că nu există pentru Beatrice. Încrederea şi veneraţia noastră ne fac să uităm de această discordanţă vrednică de milă, totuşi de neuitat pentru Dante".

Nu are prea mare importanţă faptul că Borges îşi proiectează aici propria pasiune absurdă pentru Beatrice Viterbo (vezi şi povestirea cabalistică *Aleph*). Ceea ce el accentuează este o mare disproporţie între relaţia reală dintre Dante şi Beatrice (aproape, inexistentă) şi viziunea lui Dante despre apoteoza lor comună din *Paradis*. Disproporţia este însă pentru Dante calea regală spre sublim la şi Shakespeare. el poate transcende toate limitele impuse celorlalţi poeţi. Ironia ascuţită (sau alegoria). În ce-l priveşte, este că Dante îşi propune să accepte limitele chiar în timp ce le încalcă Tot ce este vital şi original la Dante este arbitrar şi personal, fiind totuşi prezentat ce adevăr, credinţă, tradiţie şi raţionalitate. Inevitabil, opera este interpretată astfel încât să se potrivească cu tradiţia în cele din urmă. Dante are totuşi un succes ţie care nu şi l-ar fi dorit Dante teologul, aşa cum îl văd specialiştii americani de azi. este o combinaţie de Augustin, Toma din Aquíno şi alţii. E un Dante doctrinar, atât de erudit şi de uimitor de pios încât numai aceşti profesori americani îl mai pot înţelege pe deplin.

Urmaşii lui Dante printre scriitori sunt cei care l-au canonizat, o mulţime pestriţă, nu totdeauna declarat pioasă: Petrarca, Boccacio.

Chaucer. Shelley. Rossetti. Yeats. Joyce, Pound. Eliot. Borges. Stevens, Beckett. Toţi doisprezece îl au pe Dante în comun, dar e un Dante în douăsprezece versiuni. În viaţa sa poetică de apoi. Aceasta este însă o situaţe normală pentru un scriitor de o asemenea forţă; avem tot atâţia Dante citi Shakespeare. Aşa cum îl văd eu. Dante se îndepărtează tot mai mult de versiunea „ortodoxă" a criticii americane moderne reprezentate de T.S. Eliot, Francis Ferguson, Erich Auerbach, Charles Singleton, John Freccero. O tradiţie alternativă este oferită de critica italiană – începând cu speculaţiile napolitanului Vico. continuând cu poetul romantic Foscolo şi cu criticul romantic Francesco de Sanctis şi culminând în secolul al XX-lea cu estetica lui Benedetto Croce. Dacă am combina această tradiţie italiană cu unele observaţii ale cunoscutului istoric literar german modern Ernst Robert Curtius. am avea o alternativă la imaginea creată de Eliot – Singleton – Freccero, un Dante mai mult profetic decât alegoric şi teolog.

Vico a confirmat şi el această posibilitate când a susţinut că Dante „ar fi devenit un poet şi mai mare dacă n-ar fi cunoscut filosofia latină şi scolastică, iar dialectul toscan l-ar fi ajutat poate să devină egalul lui Homer". Astfel de afirmaţii sunt încurajatoare când rătăceşti prin pădurea întunecată a alegoriei teologice, unde calitatea cea mai importantă a lui Dante este presupusa lui convertire augustiniană, trecerea de la poezie la credinţă, o credinţă care subsumează şi subordonează imaginaţia. Atât Augustin cât şi Toma au considerat poezia doar un joc copilăresc, ce ar trebui lăsat deoparte asemeni celorlalte jocuri. Ce ar fi devenit oare Beatrice sub pana lor? Curtius observă subtil că Dante nu o prezintă doar ca pe o cale proprie spre mântuire. ci ca mediatoare universală a tuturor celor cu inimă bună. Convertirea lui Dante se întoarce spre Beatrice. nu spre Augustin. şi Beatrice îl trimite pe Virgiliu să-i fie ghid lui Dante. nu pe Augustin.

Danie o preferă clar pe Beatrice şi propria lui creaţie în faţa alegoriei teologice şi. la fel de clar. Dante nu doreşte transcenderea propriei poezii. Augustin şi Toma sunt în aceeaşi relaţie cu teologia lui Dante ca Virgiliu şi Cavalcanti cu poezia lui: toţi aceşti precursori sunt umbriţi de poetul teolog, de profetul Dante. autorul ultimului testament *Divina Comedie*. Dacă vrem să citim *Divina Comedie* ca pe o alegorie teologică trebuie să începem cu singurul teolog important pentru Dante: Dante însuşi. Opera, ca toate celelalte scrieri canonice,

elimină distincţia între sacru şi laic. Beatrice este astăzi pentru noi alegoria uniunii dintre sacru şi laic. dintre profeţie şi poezie.

Trăsăturile remarcabile ale lui Dante, ca poet şi personalitate, sunt mai curând mândria decât umilinţa, originalitatea decât tradiţionalismul, exuberanţa şi iubirea plăcerilor decât înfrânarea. Atitudinea sa profetică este mai mult de iniţiere decât de convertire, dacă vrem să adoptăm o sugestie a lui Paolo Valesio, care accentuează aspectele ermetice sau esoterice ale *Divinei Comedii*. Nu suntem convertiţi de sau spre Beatrice, călătoria spre ea este o iniţiere pentru că ea este, cum a spus şi Curtius, centrul unei gnoze personale şi nu al bisericii universale. În orice caz, Beatrice e trimisă la Dante de Lucia, o sfântă siciliană destul de obscură, atât de puţin cunoscută încât specialiştii sunt incapabili să explice de ce a ales-o Dante. John Freccero, cel mai bun critic în viaţă al lui Dante susţine că: „Într-un anumit sens, scopul întregii călătorii este scrierea poemului, înălţarea până la Lucia şi la toţi cei binecuvântaţi".

Dar de ce Lucia? „De ce nu?" nu poate fi considerat un răspuns serios. Lucia din Siracuza a trăit şi a fost martirizată cu o mie de ani înainte de Dante şi ar fi fost acum complet uitată dacă nu avea o importanţă esoterică pentru poet şi pentru poemul său. Noi nu ştim însă nimic despre această importanţă a ei şi nici despre spiritul feminin superior care a trimis-o pe Lucia la Beatrice. Această „doamnă din ceruri" e de obicei identificată cu Fecioara Maria. dar Dante nu o numeşte. Lucia primeşte atributul de „luptătoare împotriva cruzimii", pe care-l împarte probabil cu toate „doamnele din ceruri". „Graţia revelatoare" este obişnuita abstracţiune pe care comentatorii lui Dante o folosesc referitor la Lucia Revelaţia, iluminarea este însă departe de a fi o calitate unică a unei anumite martire siciliene al cărei nume înseamnă „lumină". Ceea ce vreau să subliniez aici este tocmai hotărârea lui Dante de a fi sublim de arbitrar. Există lucruri ascunse în Divini7 *Comedie*, aspecte ermetice de necontestat, care nu pot fi considerate minore, o dată ce Beatrice se află în centrul lor. Ne întoarcem mereu la Beatrice nu pentru că ea este un fel de Christos. ci pentru că e idealul dorinţei sublimate a lui Dante. Nu ştim nici măcar dacă ea a existat cu adevărat Dacă am putea s-o identificăm cu fiica unui bancher florentin sau nu. are mai puţină importanţă pentru poem. ca şi ideea că ea ar fi imitaţia lui Cristos. de altfel. Ceea ce

contează este Beatrice ca proiecţia idealizată a singularităţii lui Dante însuşi, a punctului său de vedere, ca autor, asupra propriei opere.

Daţi-mi voie să fiu atât de blasfemitor încât, îmbinându-l pe Cervantes cu Dante. să-i compar pe cei doi eroi protagonişti – Don Quijote şi Dante Pelerinul. Pentru Don Quijote. Beatrice este minunata Dulcinea del Toboso. transfigurarea vizionară a fetei de la ţară. Aldonza Lorenzo. Fiica bancherului, Beatrice Portinari. are aceeaşi legătură cu eroina lui Dante ca şi Aldonza cu Dulcinea. Ierarhia lui Don Quijote este desigur laică – Dulcinea îşi are locul în universul lui Amadis de Gaula. Palmerul, cavalerul soarelui şi al altor glorii ale cavalerismului mitic – în timp ce Beatrice se înalţă în tărâmul sfinţilor Bernard. Francisc şi Dominic. Nu contează însă dacă cineva preferă poezia sau doctrina Cavalerii rătăcitori, ca şi sfinţii, sunt metafore m şi pentru poem şi divina Beatrice, în termenii catolicismului instituţional şi istoric, nu are un statut de realitate mai înalt decât minunata Dulcinea Triumful lui Dante stă însă în forţa cu care face ca o astfel de comparaţie să sune puţin ca o blasfemie.

Poate că Dante a fost şi pios şi ortodox, dar Beatrice este personajul lui şi nu unul bisericesc. Ea face parte dintr-o gnoză proprie, o modificare poetică a planului mântuiri. O „convertire" înspre Beatrice poate fi destul de augustiniană. dar cu greu poate fi o convertire la augustinianism, la fel cum devoţiunea pentru Dulcinea del Toboso ar putea fi considerată un act de preaslăvire a Isoldei cea cu mâini albe. Dante a fost agresiv, fără sfială, mândru şi îndrăzneţ, depăşindu-i pe toţi poeţii cunoscuţi. Şi-a impus versiunea pentru eternitate fără să aibă prea multe în comun cu mulţimea exegeţilor lui eruditi şi pioşi. Dacă totul există la Augustin sau Toma, atunci să-i citim pe aceştia însă Dante ar fi vrut să-l citim pe Dante. El n-a compus poemul pentru a revela adevărurile tradiţiei. *Divina Comedie* însăşi se pretinde a fi adevărul şi a-l de-teologiza pe Dante e la fel de nerelevant ca şi a-l teologiza exagerat

Când Don Quijote, muribund, se căieşte de nebunia lui eroică, el se întoarce la identitatea lui originară, redevenind Alonso Quijano cel Bun şi îi mulţumeşte lui Dumnezeu că i-a redat dreapta judecată şi pioşenia Cititorii se alătură lui Sancho Panza când protestează: „Nu muri. stăpâne, ci ascultă povaţa mea şi mai trăieşte încă mulţi ani [...] poate că pe după vreun tufiş om da şi de domniţa doña Dulcinea.

dezlegată de vrăji..."[3] La sfârşitul poemului lui Dante nu mai avem însă niciun Sancho care să se alăture cititorului în speranţa că forţa poetului nu va scădea în înalta fantezie a paradisului creştin. Presupun că sunt cititori care privesc *Divina Comedie* ca pe o legătură cu iubirea divină ce mişcă soarele şi celelalte stele, dar majoritatea o citesc pentru Dante însuşi, pentru o personalitate poetică şi un personaj dramatic neegalat nici măcar de John Milton. Nimeni nu vrea să transfere *Divina Comedie* în *Don Quijote*. dar nuanţa dată de Sancho Panza l-ar putea îmblânzi până şi pe Pelerinul Eternităţii şi le-ar aminti exegeţilor că ficţiunea rămâne ficţiune, chiar şi atunci când se vrea a fi altceva

Ce fel de ficţiune este însă Beatrice? Dacă ea este. cum a insistat Curtius. O emanaţie divină, atunci Dante a căutat ceva indescifrabil.

chiar dacă este perceptibil. Revelaţia lui Dante ar putea fi cu greu numită personală, ca şi cea a lui William Blake, dar aceasta nu pentru că ar fi mai puţin originală decât a lui Blake. Dimpotrivă, este mai originală şi este generalizată pentru că este de succes. În literatura occidentală nimic, în afară de Shakespeare, aflat pe culmile sale artistice nu este mai bine articulat Dante, unic şi sălbatic printre toate temperamentele superb rafinate, a revenit nu prin absorbţia tradiţiei, ci prin ajustarea tradiţiei la propria natură. Printr-o ironie ce le depăşeşte pe toate, puterea de uzurpare a lui Dante a condus la diferitele interpretări greşite. Dacă poemul este o profeţie adevărată, atunci specialiştii sunt tentaţi să-l citească în lumina tradiţiei augustiniene, căci unde s-ar putea găsi o interpretare mai bună a revelaţiei christice? Chiar un exeget atât de subtil ca John Freccero ajunge să creadă în convertirea poeticii astfel încât gândirea augustiniană devine o paradigmă a stăpânuii de sine. Devenită „roman al sinelui", *Divina Comedie* şi-ar avea astfel originea în *Confesiunile* lui Augustia Mult mai puternic decât romanticii. care l-au divinizat şi l-au imitat, Dante îşi inventează propria origine şi pune stăpânire pe propriul sine prin Beatrice, o figură schimbătoare. care mie nu-mi pare

---

[3] Miguel de Cervantes Saavedra. Iscusitul hidalgo don Quijote de la Mancha. partea II. trad. rom. Edgar Papu şi Ion Frunzetti. Bucureşti. Minerva. 1987. în continuare citatele din această lucrare sînt preluate din ediţia română indicată mai sus (n. tr.).

deloc o figură augustiniană. Ar putea ea să fie obiectul dorinţei, oricât de sublimate. Într-un context augustiuian? Freccero afirmă foarte răspicat că pentru Augustin istoria este poemul divin. Să fie istoria Beatricei un poem divin de asemenea? De vreme ce eu însumi am tendinţa să descopăr vocea lui Dumnezeu în Shakespeare. Emerson sau Freud. după cum simt nevoia, nu voi întâmpina nicio dificultate în a vedea *Comedia* lui Dante ca fiind divină. Totuşi, m-aş abţine să discut divinitatea *Confesiunilor* şi nici nu aud vocea lui Dumnezeu la Augustin. De asemenea, nu pot fi convins că Dante l-a auzit vreodată pe Dumnezeu în altă voce decât a lui Dante însuşi. Se poate spune că, prin definiţie, poemul care se preferă pe sine în faţa Bibliei, se va prefera şi în faţa lui Augustin.

Beatrice, este *cunoaşterea* dantescă. conform părerii lui Charles Williams, care nu avea nicio simpatie pentru gnosticism. Prin cunoaştere el înţelegea calea de la Dante cunoscătorul la Dumnezeu cunoscutul. Dante n-a intenţionai însă să-şi simbolizeze doar cunoaşterea prin Beatrice. Poemul lui nu afirmă necesitatea cunoaşterii solitare. Beatrice urmează să joace un rol universal, pentru toţi cei care o pot găsi. O dată ce. probabil, intervenţia ei pentru Dante. prin Yirgiiiu. rămâne unică. Mitul Beatricei. invenţia majoră a lui Dante. rămâne totuşi în limitele poeziei lui. Stranietatea lui e greu de înţeles tocmai pentru că nu există o altă figură comparabilă cu Beatrice. Urania, muza lui Milton din *Paradisul pierdut*, nu este o persoană şi Milton însuşi ne avertizează că ea e doar un simbol şi nu un nume. Shelley. imitându-l pe Dante. a slăvit-o pe Emilia Viviani în *Epipsychidion*. dar marele romantic şi-a mai pierdut din pasiune pe drum şi signora Viviani a devenit în final „micul demon cenuşiu11 pentru iubitul ei deziluzionat

Pentru a reface stranietatea lui Dante trebuie să vedem cum privea el un personaj universal şi anume Odiseu, eroul homeric cunoscut mai bine sub numele latin de Ulise, care străbate întreaga literatură occidentali De la Homer până la Nikos Kazantzakis, figura lui Ulise se modifică considerabil la autori ca Pândar, Sofocle, Euripide, Horaţiu, Virgiliu, Ovidiu, Seneca, Dante, Chapman, Calderón, Shakespeare, Goethe. Tennyson, Joyce. Pound şi Wauace Stevens, printre mulţi alţii. W.B. Stanford în studiul *Tema lui Ulise* (1963), atrage atenţia asupra negării tacite a lui Ulise de către Virgiliu, în

comparaţie cu identificarea pozitivă a lui Ovidiu cu personajul, respectivul contrast stabilind două dintre poziţiile majore în decursul metamorfozelor suferite de acest erou pozitiv sau negativ. Dante va adopta atitudinea lui Virgiliu faţă de Ulise, dar atât de mult schimbată încât portretul, oricum evaziv, făcut de Virgiliu se va estompa Nevrând să-l condamne pe Ulise direct, Virgiliu transferă acest rol asupra personajelor sale, care-l identifică pe eroul *Odiseei* cu înşelăciunea şi duplicitatea Ovidiu. exilatul şi eternul îndrăgostit. se identifică el însuşi cu personajul, lăsând posterităţii imaginea acum permanentă a lui Ulise, primul dintre marii afemeiaţi rătăcitori din literatura lumii.

În cântul 26 din *Infern*. Dante a creat cea mai originală versiune a lui Ulise din câte avem. El nu mai e cel care-şi doreşte întoarcerea acasă, la nevastă, în Itaca, ci se desparte de Circe doar pentru a rupe orice legătură şi a risca să plece în necunoscut Ţara necunoscută a lui Hamlet, de unde niciun călător nu se mai întoarce, devine destinaţia precisă a celui mai impresionant dintre eroii nerăbdători să-şi urmeze destinul. Există un pasaj foarte interesant în *Infernul* 26. dar greu de interpretal. Ulise şi Dante se află într-o relaţie dialectică pentru că Dante se teme de identitatea profundă dintre el ca poet (nu ca pelerin) şi Ulise ca un călător ce nu respectă hotarele. S-ar putea ca această teamă să nu fie pe deplin conştientă, dar Dante o experimentează totuşi, la un anumit nivel, pentru că ni-l prezintă pe Ulise ca fiind motivat de propria-i mândrie. ori e ştiut că n-a existat poet mai mândru decât Dante – nici măcar Pândar, Milton. Victor Hugo. Ştefan George sau Yeats. Exegeţii încearcă să asculte vocea Beatricei sau a sfinţilor, exprimând esenţa creaţiei lui Dante. dar accentul său e unic. primejdios de asemănător cu vocea lui Ulise. Poate de aceea ni se pare insuficientă explicaţia lui Virgiliu când atânnă că grecii vor ajunge să dispreţuiască poate vocea poetului italian. Nici Dante însuşi nu-şi permite vreun comentariu la măreţul discurs scris pentru Ulise. ca o voce care se aude din flăcări:

„Când m-am despărţit de Circe. care mă ţinuse lângă ea mai mult de un an. lângă Gaeta. cum a numit-o Enea mai târziu. m-a apucat un dor de noi experienţe, de a cunoaşte lumea şi oamenii – cu calităţile şi defectele lor. Nici dragostea pentru fiul meu. nici datoria faţă de bătrânul meu tată şi nici măcar dragostea datorată Penelopei nu m-ar fi putut face să mă răzgândesc, aşa că am pornit cu o singură corabie şi

cu puţinii oameni rămaşi. Vedeam ţărmurile Spaniei, Sardiniei şi pe cele marocane precum şi pe ale altor insule scăldate de apele mării. Eu şi tovarăşii mei eram bătrâni şi înceţi când am ajuns la strâmtoarea unde Hercule îşi ridicase coloanele ca oamenii să nu mai treacă. Am lăsat Sevilla în stânga şi Ceuta în dreapta «O, fraţilor», am spus, «voi care aţi ajuns spre vest. prin sute de mii de primejdii, în scurtul răgaz cât ne mai putem păstra simţurile treze să alegem noi experienţe sub soare, în ţările pustii de peste mări. Gândiţi-vă la sămânţă ce v-a dat naştere! Nu v-aţi născut pentru o viaţă de rând. ci pentru virtute şi cunoaştere.» La aceste cuvinte, tovarăşii mei au devenit atât de nerăbdători să-şi urmeze drumul înainte încât cu greu i-aş mai fi putut opri. Cu vânt în pupa. am început să vâslim nebuneşte, cârmind continuu spre stânga Apoi, noaptea ne-a arătat toate stelele dintre cei doi poli atât de jos de parcă abia s-ar fi ridicat de pe fundul oceanului. De cinci ori lumina lunii se stinsese-n nori şi se reaprinsese de când intrasem noi în trecătoare când. deodată, mi-a apărut în faţă, stins în depărtare. un munte uriaş, atât de înalt cum nu mai văzusem niciodată Ne-a umplut de bucurie, care-n scurt timp s-a schimbat în disperare căci dinspre noul ţărm se ridica furtuna ce ne-a lovit corabia în faţă De trei ori ne-a învârtit în loc şi-a patra oară ne-a ridicat pupa şi ne-a coborât prora, până când apele s-au închis deasupra noastră, aşa cum Cineva voia".

Chiar traducând în proză terţinele lui Dante din italiană, acest discurs extraordinar e capabil să trezească cititorului obişnuit ceva în genul următoarei reflecţii datorate unui talentat critic al lui Dante: „Ceea ce separă moartea lui Ulise sub ape de botezul până la moarte al lui Dante şi învierea promisă este venirea lui Cristos în istorie, a graţiei sau a lui Cristos în sufletul fiecăruia".

Un pasaj mult mai slab că acesta ar fi putut trezi desigur aceleaşi reflecţii. Este o mare diferenţă însă între o doctrină sau o credinţă, care cere în mod obligatoriu doar asentimentul nostru şi un text poetic aproape fără rival. E întru totul eronat să-l citim pe Dante cedând complet toată autoritatea doctrinei creştine, chiar dacă Dante însuşi este prilejul responsabil de asemenea reductivism. În imaginea iadului dantesc, ne aflăm jos la al optulea nivel în al optulea cerc. nu prea departe de Satana Ulise este un prost sfătuitor mai ales pentru isteţimea şi măiestria cu care a învins Troia. precursoare a Romei şi

deci a Italiei, cum a observat Virgiliu. Dante nu vorbeşte cu Ulise pentru că într-un fel. el însuşi e Ulise. A scrie *Divina Comedie* înseamnă a străbate fără hartă o mare necunoscută. Cu mare claritate Dante ne spune totuşi care sunt cauzele damnării hoinarului: moartea lui Achile, calul troian şi furtul statuii zeiţei Atena.

Printre acestea nu se află şi ultimul voiaj, oricare i-ar fi deznodământul înflăcărat el însuşi, Dante se lasă influenţat de flacăra dorinţei ce-l cuprinde pe Ulise, de dorinţa lui de cunoaştere. Cunoaşterea lui este însă pură căutare. În urma sacrificării fiului, soţiei şi tatălui. Călătoria lui Ulise este, printre altele, o figurare a mândriei şi îndărătniciei lui Dante în a-şi prelungi exilul din Florenţa, refuzând termenii care l-ar fi redat familie sale. A mânca pâinea străinului şi a coborî o scară ce nu este a ta este preţul plătit de cel care porneşte în căutare. Ulise e gata să plătească chiar mai mult – cu propria viaţă. Care dintre experienţe este deci mai apropiată lui Dante: convertirea triumfătoare a lui Augustin sau ultima călătorie a lui Ulise? Legenda ne spune că Dante era arătat cu degetul pe străzi ca unul ce se întorsese din iad, ca şi cum ar fi fost un fel de şaman. Putem presupune că el credea în realitatea viziunilor sale. Un poet de asemenea forţă, care se considera profet, n-ar fi privit propria coborâre în iad ca o simplă metaforă. Ulise vorbeşte cu demnitate şi cu o teribilă elocvenţă, nu cu patosul damnării, ci cu orgoliul celui care ştie că mândria şi curajul nu sunt de ajuns.

Enea văzut de Virgiliu este un pedant şi aşa ajunge şi Dante. În viziunea multor exegeţi. Dar Dante nu este ca Enea, el e sălbatic, egocentric şi nerăbdător ca Ulise al lui. La fel ca Ulise, arde de dorinţa de a fi diferit, de a se afla în altă parte. Distanţa faţă de dublul lui se măreşte probabil când Ulise vorbeşte atât de mişcător de „scurtul răgaz în care ne mai putem păstra simţurile treze. Chiar şi aici ne-am putea aminti că Dante. mort la 57 de ani. ar fi vrut să mai trăiască încă 25 de ani. O dată ce. În *Convivio*. considera că vârsta perfectă este cea de 81 de ani. Doar atunci ar fi fost el desăvârşit şi i s-ar fi împlinit probabil profeţia Având în vedere că Ulise porneşte spre „pământurile nelocuite", iar Dante spre tărâmurile celor morţi, călătoriile lor sunt diferite, a lui Ulise atingând desigur o extremă. În cel mai rău caz. călătorul lui Dante este un erou negativ, asemănător lui Ahab din *Moby Dick* a lui Melville. un alt om fără Dumnezeu, dar asumându-şi funcţiile

divine. Un erou gnostic sau neoplatonic e foarte diferit de unul creştin, dar imaginaţia lui Dante nu este întotdeauna stimulată de eroismul creştin. Situaţia se schimbă atunci când îl laudă pe strămoşul său cruciat. Cassiaguida. care-i întoarce lauda şi mai zelos. Încântat de curajul şi îndrăzneala urmaşului său. Iată deci sensul ascuns al viziunii lui Dante asupra lui Ulise: admiraţie, sentimente prieteneşti, mândrie familială. Un spirit înrudit este salutat, chiar dacă se află în al optulea cerc al infernului. Ulise însuşi spune că ultima sa călătorie a fost un „avânt nebunesc". În contrast probabil cu cel dantesc. Îndrumat de Virgiliu.

Privind *Divina Comedie* doar ca poezie, niciun având n-ar putea fi mai „nebunesc" decât cel înfăţişat aici. cu atât mai mult cu cât Dante nu vrea să-i considerăm opera doar un poem. Acesta e privilegiul lui Dante. dar nu şi al exegeţilor sau al cititorilor obişnuiţi. Dacă vrem să înţelegem ce anume îl face pe Dante canonic – al doilea centru al canonului după Shakespeare – trebuie să-i recuperăm originalitatea şi stranietatea Aceste calităţi nu au prea mult de-a face cu povestea augustiniană a vechiului sine care moare şi a noului sine care se naşte. Ulise ar putea fi vechiul sine şi Beatrice ar fi cel nou, dar Ulise îi aparţine lui Dante, la fel ca şi Beatrice. Ceea ce Augustin a scris deja Dante nu putea scrie mai bine. Acesta a avut grijă ca *Divina Comedie* să nu aibă o nuanţă mai puternic augustiniană decât cea virgiliană pe care deja o avea El voia să fie pur şi simplu dantescă.

Iisus Ben Sirah, autor al minunatei căiţi rămase pentru totdeauna apocrife, spune că el vine în urma bărbaţilor importanţi, a părinţilor noştri care ne-au creat, ca unul care strânge spicele rămase în urma secerătorilor. Poate de aceea el este primul scriitor evreu care insistă asupra propriului nume, de autor al unei anumite cărţi. Nu putem spune că Dante nu a venit şi el cumva „în urma secerătorilor", spre lauda marilor săi înaintaşi. Pe aceştia el îi plasează, după propria judecată, la intrarea infernului. În purgatoriu, în plin infern sau în paradis pentru că el este profetul adevărat şi se consideră justificat în propriul său timp. Judecăţile lui sunt absolute, nemiloase şi uneori inacceptabile din punct de vedere moral, cel puţin pentru unii dintre noi. El şi-a spus ultimul cuvânt şi pe parcursul lecturii nu încercăm să-l contrazicem însă. mai ales pentru că vrem să ne imaginăm propriile lui viziuni. Probabil că nu era uşor de contrazis nici în timpul vieţii şi a

continuat să se dovedească destul de crud în aprecieri până azi. Deşi este „alb. european, bărbat şi mort", el este cel mai viu dintre toţi. fiind întrecut doar de Shakespeare. care e deasupra noastră a tuturor chiar şi în sonete. Shakespeare este oricine şi nimeni. Dante este Dante. Prezenta autorului în propria operă nu este o iluzie, spre deosebire de toate dogmele pariziene. Dante şi-a pus amprenta în fiecare vers din *Divina Comedie*. Personajul său principal este Dante pelerinul şi după aceea Beatrice. care nu mai e fata din *Viaţa nouă*. ci figura cenuală din ierarhia celestă. Ceea ce ne scapă la Dante este înălţarea Beatricei şi ne-am putea întreba de ce. cu toată îndrăzneala lui. el n-a revelat şi misterul acestei alegeri. Aceasta se datorează poate faptului că situaţiile precedente nu erau doar simple erezii, ci aparţineau chiar ereziei ereziilor – gnosticismul. De la Simon Magul, ereticii îşi ridicaseră iubitele la demnitatea ierarhiilor cereşti aşa cum Simon însuşi, un prim Faust. O proclamase pe Elena, o prostituată din Tir. la rangul de încarnare a Elenei din Troia. Dante. al cărui Eros se sublimase păstrându-şi însă permanenţa, nu a riscat niciun fel de comparaţii.

Totuşi. Într-un sens mai mult poetic decât teologic, mitul Beatricei e mai aproape de gnosticism decât de creştinismul canonic. Apoteoza

Beatricei nu este produsul fanteziei personale (cum ar trebui), ci se inspiră dintr-o lume vizionară, asemănătoare gnosticismului celui de-al doilea secol. Beatrice este probabil o scânteie divină necreată sau o emanaţie divină, dar şi o fată din Florenţa care a murit la numai 25 de ani. Ea nu trece prin categoriile religioase necesare binecuvântării şi sfinţirii, părând să se ridice direct din moarte spre mântuire. Nu avem nicio indicaţie. În *Viaţa nouă* sau *Divina Comedie*, că Beatrice a fost supusă păcatului sau greşelii. Încă de la început ea a fost, aşa cum o recomandă numele, „cea care aduce binecuvântare". Dante ne spune că la 9 ani ea era „cea mai tânăra printre îngeri11, fiică a lui Dumnezeu, iar după moartea ei poetul vorbeşte despre „acea Beatrice binecuvântata în eternitate care-l veghează continuu".

Nu-l putem considera pe Dante pierdut într-un erotism hiperbolizat *Divina Comedie* este de neconceput fără o Beatrice acceptată cu bucurie în cele mai înalte regiuni ale cerului. Petrarca, încercând să se distanţeze de marginificul poet al generaţiei tatălui

său, a inventat (sau aşa a crezut el) idolatria poetică închinată iubitei sale, Laura. Ce autoritate, dincolo de a lui Dante însuşi, ne-ar putea împiedica să interpretăm adorarea Beatricei de către Dante ca pe cea mai poetică dintre toate idolatriile? Cu de la sine putere, Dante o integrează pe Beatrice în tipologia creştină sau, mai corect, integrează tipologia creştină în imaginea Beatricei. Beatrice este în poem şi nu Christos. iar autorul este Dante şi nu Augustin. Toate acestea nu urmăresc totuşi să nege spiritualitatea lui Dante. ci să indice că originalitatea nu este o virtute creştină în sine, iar Dante contează tocmai datorită originalităţii sale. Dante nu are niciun precursor care să-l fi influenţat cu adevărat deşi el îl vede pe \rirgiliu în acest rol. Acesta este însă chemat de Beatrice şi dispare din poem la revenirea ei triumfală. În cânturile finale din *Purgatoriu*.

Întoarcerea, extraordinară în sine însăşi, e precedată de o altă mare invenţie dantescă: Matilda, care culege flori într-un paradis readus pe pământ Imaginea Matildei a fost esenţială pentru poezia lui Shelley şi nu întâmplător acesta a tradus respectivul pasaj lăsându-ne cel mai bun fragment din toate transpunerile în engleză ale *Divinei Comedii*. Aici considera Shelley că se află punctul culminant al pasajului – diabolic parodiat de el însuşi în al său foarte dantesc poem al morţii. *Triumful ne fi*:

Rămas-bun împietrit şi numai ochii Vrăjiţi treceau prin întuneric Spre infinite înfloriri de mai

Ce noaptea o-nstelau. când deodată.

Ca o nălucă ce-ţi amorţeşte orice simţ Dar gândului îi dă aripi să zboare – însingurată, o femeie! Şi ea cânta şi-adună floare după floare.

Cu care drumul i-e smălţat şi presărat

Strălucitoare doamnă, al cărei chip.

De-ar fi oglinda inimii, te-ar arăta Sub razele iubirii-aprinsă, coboară rogu-te

Pe-acest tărâm sau lasă-mă măcar-Pe mine să m-aproprii şi s-ascult Cântecul tău; ca Proserpina tu eşti – în valea Enna, cântând şi culegând flori, ca zeiţa blondă ce primăvara A pierdut şi-apoi pe Ceres, ei mult dragă.

Într-un cânt anterior, Dante avea viziune unei „tinere frumoase mergând pe o pajişte, culegând flori şi cântând", dar ea e identificată cu Lea. prima soţie a lui Iacob, complet diferită de Rachela. a doua soţie a

patriarhului lui Israel. Lea o anunţă pe Matilda, iar Rachela e precursoarea Beatricei. E puţin cam dificil totuşi să le considerăm un simbol al contrastului dintre viaţa activă şi cea contemplativă:

„Să ştiţi că eu sunt Lea şi mâinile mele lucrează, împletesc ghirlande. Mă împodobesc şi apoi mă bucur de chipul meu, văzut în oglindă. Dar sora mea Rachela leneveşte toată ziua şi nu lasă nicicând oglinda din mină. e oricând gata să-şi privească ochii frumoşi aşa cum eu mă grăbesc să mă împodobesc cu propriile-mi mâini. Ei îi place să contemple, iar mie să lucrez".

Să fi distrus oare timpul aceste metafore? Să fi cedat ele în faţa criticii feministe?... Sau poate că în epoca post-freudiană, ne ferim de o exaltare a narcisismului? Comentariul lui Charles Williams pare puţin stânjenitor în prezent: „Dante visează pentru ultima oară la Lea culegând flori (ce altceva e acţiunea?) şi la Rachela privindu-se în oglindă (ce altceva este contemplarea?) pentru că astăzi sufletul se poate bucura de sine însuşi sau de dragoste şi frumuseţe".

Imaginea unei Lea sau Matilda culegând flori, ca o emblemă a acţiunii. Îmi aduce din nefericire aminte de nişte desene animate ale lui James Thurber în care două femei o privesc pe a treia culegând flori şi una îi spune celeilalte: „Ea are adevăratul spirit al lui Emilv Dickinson. doar că se mai plictiseşte câteodată". Imaginea Rachelei sau a Beatricei contemplându-se în oglindă tinde, pe de altă parte, să-mi amintească momentul nefericit în care Freud a comparat narcisismul feminin cu cel al pisicilor. Asociaţiile mele sunt desigur arbitrare, dar tipologiile, oricât de erudit explicate, nu i se pot aplica lui Dante prea bine. Am serioase îndoieli că el intenţiona să-şi scrie *Divina Comedie* ca pe un poem „despre" propria convertire... despre" cum a devenit el creştin. Dacă a făcut-o, a privit lucrurile de pe o poziţie exterioară lor. În sine. *Divina Comedie* ne vorbeşte despre chemarea lui Dante la darul profeţiei.

Poţi deveni creştin şi fără să accepţi mantia lui Ilie, dar nu şi atunci când eşti Dante. Imaginea Matildei înlocuind-o pe Proserpina într-un paradis terestru nu i-ar putea apărea creştinului de curând convertit, ci poetului profet a cărui vocaţie s-a confirmat. Shelley, poetul lucreţian, a fost mult transformat de fragmentul apariţiei Matildei. care i-a revelat pasiunea vocaţiei poetice, revenirea naturii paradiziace pierdute de marele său precursor, Wordsworth. Matilda

este înaintaşa Beatricei pentru că Proserpina renăscută anunţă întoarcerea muzei. Beatrice nu este deci o imitaţie a lui Christos, ci creativitatea lui Dante încercând să se identifice cu o veche dragoste, fie ea reală sau imaginară.

Idealizarea dragostei pierdute este un praxis universal uman: ceea ce rămâne peste ani este o posibilitate pierdută a propriului sine mai mult decât a alterului. Asocierea Rachelei cu Beatrice funcţionează atât de bine nu pentru că fiecare din ele semnifică dragostea pierdută, ci *1* pentru că fiecare este o imagine plină de pasiune a dragostei pierdute. Rachela este importantă pentru biserică datorită interpretării ei ca semn al vieţii contemplative, dar pentru poeţi şi cititori ea contează pentru că iehovistul a redat moartea ei timpurie, la naşterea unui copil ca pe marea suferinţă a vieţii lui Iacob. În tipologie poetică. Rachela o precede pe Beatrice ca imagine a femeii iubite prematur dispărută. În timp ce Lea e legată de Matilda ca viziune a împlinirii târzii. Iacob l-a slujit pe Laban ca să o câştige pe Rachela şi a primit-o mai întâi pe Lea Dante îşi doreşte din tot sufletul întoarcerea Beatricei. dar călătoria spre ea prin purgatoriu îl duce mai întâi la Matilda Deşi este ora Luceafărului de dimineaţă, a planetei Venus, la Dante vine Matilda şi nu Beatrice. Matilda cânta ca o femeie îndrăgostită şi Dante păşeşte alături de ea. dar este numai un preludiu, la fel cum Lea a fost un preludiu pentru Rachela

Ceea ce-i apare destul de şocant poetului este procesiunea triumfală legată de viziunea profetului Ezechiel. a „roţilor care merg", a carului şi a omului de pe tron. Dante iese din uimire trimiţându-şi cititorii la textul lui Ezechiel pentru detalii şi mai teribile. În timp ce el urmează revelaţia Simţului Ioan şi îl consideră pe omul lui Ezechiel însuşi Christos. Pentru Dante. carul este triumful bisericii – nu cum a fost ea. ci aşa cum va fi. Este militant şi idealist referindu-se şi la cărţile celor două Testamente, dar nu bazându-se pe ele. ci înlăturându-le din drumul său. Toate acestea, chiar şi acel grifon simbolizându-l pe Christos. contează doar pentru frumuseţea pe care o anunţă, pentru întoarcerea vechii iubirii ce nu mai e iremediabil pierdută.

Venirea Beatricei, în cântul 20 din *Purgatoriu*, presupune dispariţia pentru totdeauna a lui Virgiliu. El este de prisos nu pentru că teologia înlocuieşte poezia, ci pentru că *Divina Comedie* înlocuieşte pentru totdeauna *Eneida* lui Virgiliu. Deşi Dante nu recunoaşte, acum

el îşi exercită propria putere ca poet oferindu-i tronul Beatricei (care îi spune pe nume prima şi singura dată în poem). Practic, ce altceva putea Dante să facă? Chiar şi Charles Singleton cel care crede cel mai mult în inspiraţia teologică a lui Dante, subliniază că frumuseţea Beatricei „pare să fi întrecut orice altă creaţie a naturii sau a artei". Dacă cineva insistă să-l asimileze pe Dante cu alegoria teologică (cum a făcut Singleton), atunci doar Dumnezeu prin intermediul bisericii sale putea crea şi susţine o frumuseţe dincolo de natură şi de artă. Dar Beatrice – să nu uităm – este numai creaţia lui Dante. În exact acelaşi sens în care Dulcinea era creaţia lui Don Quijote. Dacă Beatrice e mai frumoasă decât orice altă femeie din natură sau istorie. Dante îşi celebrează propria putere de reprezentare.

Purgatoriul. În schema dantescă explorează argumentul creştin că dorinţa de Dumnezeu, fiind îndreptată către căi greşite, trebuie regăsită prin ispăşire. Afirmaţia cea mai îndrăzneaţă a lui Dante este că dorinţa de Beatrice nu era o cale greşită, ci tocmai cea care l-a condus la imaginea dumnezeirii. *Divina Comedie* este un triumf şi de aceea ar trebui să fie şi instanţa supremă în poezia religioasă occidentală. Ea este, desigur, exemplul suprem al unui poem foarte personal care-i \ convinge pe cititori că au întâlnit adevărul ultim. Astfel, chiar Teodolina Barolini. Într-o carte scrisă cu scopul de teologizării lui Dante. Îşi permite să spună că *Divina Comedie*, probabil „mai mult decât orice alt text scris vreodată, urmăreşte conştient să imite viaţa, condiţiile existenţei umane".

Raţionamentul e deconcertant încearcă oare *Infernul*, *Purgatoriul*. ca să nu mai vorbim de *Paradisul*, să „imite viaţa" mai mult decât *Regele Lear* sau chiar decât *Povestirile din Canterbury*, influenţate de Dante? Oricât de mare ar fi realismul lui Dante, el nu ne poate oferi ceea ce ne-au dat Chaucer şi Shakespeare: personaje care se schimbă la fel ca fiinţele umane autentice. În *Divina Comedie* numai Dante se schimbă şi evoluează, toţi ceilalţi sunt imuabili. De fapt. aşa şi trebuie să fie. O dată ce au fost deja osândiţi. În ce o priveşte pe Beatrice. ca personaj al poemului, căci altceva ea nici nu poate fi. este. În mod necesar, mai mult îndepărtată de o imitaţie a vieţii. Ce legătură are ea cu condiţiile existenţei umane? în ciuda atitudinilor sale de guru. Charles Williams e mai subtil în această problemă decât alţi eruditi când observă că până şi *Divina Comedie* îşi „are limitele sale. Ea nu-şi

propune să trateze problema mântuirii Beatricei. ci a rolului pe care îl are Dante aici".

Această afirmaţie mi se pare puţin smintită, dar mai bine aşa decât să-l sufocăm pe Dante cu doctrine sau să interpretăm greşit poemul ca pe o imitaţie a vieţii. Dante ca poet nici nu-şi punea problema mântuirii Beatricei. Ea l-a mântuit pe el oferindu-i cele mai frumoase imagini poetice şi el a salvat-o pe ea de ia uitare, oricât de puţin şi-ar fi dorit ea o astfel de salvare. Williams visează mistic la „căsătoria" dintre Beatrice şi Dante, dar aici este doar Williams şi nu Dante. Când intră în purgatoriu, Beatrice nu-i vorbeşte poetului ei nici ca o iubită, nici ca o mamă, ci aşa cum o zeiţă îi vorbeşte unui muritor, chiar dacă a avut cândva o relaţie foarte specială cu acesta Asprimea ei faţă de el este un alt mod al lui Dante de a se autocomplimenta, o dată ce ea este superbul sejnn al originalităţii sale, trâmbiţa profeţiei. Deci propriul geniu îl mustră pe poet, căci alte reproşuri n-ar fi putut accepta mândria lui. Presupun că l-ar fi tentat o descendenţă directă din Christos, dar nici chiar Dante n-a îndrăznit să meargă atât de departe încât să rişte o astfel de imagine.

Muza lui intervine, dar el o numeşte binecuvântare şi-i conferă un rol de care ar putea beneficia oricine, însă ea nu va coborî pentru altceva decât pentru poezia lui. Astfel, el e profetul ei – funcţie pe care şi-o pregătea încă din *Viaţa nouă*. În ciuda relaţiilor sale complexe cu multe tradiţii – poetice, filosofice, teologice, politice – Beatrice ni t este creată sub influenţa nici uneia dintre acestea Ea e diferită de Christos. dar nu poate fi separată de *Divina Comedie* pentru că ea însăşi este poemul, singura imagine care nu-l reprezintă pe Dumnezeu ei. propria împlinire a lui Dante. M-am obişnuit să-i aud pe specialişti spunând că Dante era interesat de realizarea sa poetică privită ca o cale spre Dumnezeu şi sunt înclinat să-i cred. Exilat din propriul oraş, martor al eşecului împăratului asupra căruia i se îndreptau toate speranţele, lui Dante îi mai rămăsese doar poemul ca să-l salveze de la ruină.

Filosoful George Santayana în lucrarea sa *Trei poeţi filosofi* (1910) îi diferenţia pe Lucretius, Dante şi Goethe în funcţie de orientările lor: naturalism epicureic, supranaturalism platonic şi idealism romantic sau kantian. Santayana considera că Dante „a devenit pentru platonism şi creştinism ceea ce fusese Homer pentru lumea păgână", dar tot el adăuga apoi că iubirea aşa cum Dante „o

simte şi o redă nu este o iubire sănătoasă şi normală". Poate părea un sacrilegiu să consideri pasiunea lui Dante pentru Beatrice anormală şi nesănătoasă doar pentru că nu se opune transformării mistice a iubitei în parte componentă a aparatului divin al mântuirii. Totuşi Santayana s-a dovedit original şi subtil aici ca şi atunci când îI laudă pe Dante ironic pentru că şi-a depăşit timpul prin egoismul său.

Când Santayana a susţinut că Dante era un platonist diferit de toţi ceilalţi. el ar fi trebuit să adauge ceva şi mai important: că Dante a fost şi un creştin diferit de toţi ceilalţi, iar Beatrice este tocmai semnul acestor diferenţe, marca celor adăugate de Dante la credinţa bisericii creştine. Practic, cel puţin pentru poeţi şi critici, *Divina Comedie* a devenit al treilea testament, prorocit de Gioacchino da Fiore. Cel mai subtil argument împotriva testului pragmatic nu este cel oferit de şcoala lui Auerbach. Singleton şi Freccero, ci acela susţinut de A.C. Charity în studiul său asupra tipologiei creştine – *Evenimentele şi viaţa lor ulterioară* (1966) şi de Leo Spitzer, recunoscut de Charity drept precursor. Charity insistă că Beatrice este o imagine a lui Christos, dar nu este Christos sau Biserica, şi îl citează pe Kenelm Foster: „ea nu îl înlocuieşte pe Christos, ci îl reflectă şi îl transmite. Aceasta ar putea fi milă creştină, dar nu este *Divina Comedie*, unde Dante când o priveşte pe Beatrice o vede pe însăşi Beatrice şi nu pe Christos. Ea nu este o oglindă. ci o persoană şi chiar Leo Spitzer, în *Eseuri reprezentative* (1988) se confruntă cu dificultatea statutului ei individual, cu unicitatea ei:

„Că Beatrice este alegoria nu numai a revelaţiei în sine, ci a unei revelaţii personale ne-o dovedeşte originea autobiografică a acestui personaj şi statutul ei în lumea umbrelor: ea nu e înger, ci sufletul binecuvântat al unei fiinţe umane. Aşa cum ea l-a influenţat pe Dante pe pământ, e apoi chemată să-l ajute, cum numai ea poate, în timpul pelerinajului său. Nu este o sfântă. ci o «Beatrice», nu o. martiră, ci doar o fiinţă moartă tânăra. căreia i s-a permis şederea pe pământ doar pentru a-i arăta lui Dante miracole. Licenţa dogmatică a lui Dante pare aici mai puţin gravă, dacă ţinem cont de faptul că revelaţia creştină poate veni pe o cale individuală, potrivită propriei personalităţi… Ea este asemeni altor persoane istorice născute înaintea Mântuitorului. care îl vestesc pe el".

Oricâtă imaginaţie ar avea Spitzer, ideea aceasta nu se verifică şi

nu diminuează în niciun fel „îndrăzneala* lui Dante. Beatrice e mult mai mult decât o simplă revelaţie personală. Ea apare iniţial doar poetului ei, Dante, iar prin el vine spre cititorii săi. Virgiliu îi spune în *Infern*:...O. doamnă a virtuţii, prin care singură rasa umană depăşeşte totul în cel mai mic cerc din paradis". Curtius explică aceste cuvinte în sensul că „numai prin Beatrice omenirea depăşeşte tot ce e lumesc. Beatrice singură are o demnitate metafizică accesibilă tuturor". Spitzer trece prea repede peste diferenţa dintre *prefigurarea* şi *imitarea* lui Christos. Dacă Beatrice ar fi venit *înaintea* lui Christos. am putea susţine că ea a fost printre „antemergători". dar ea vine desigur după el şi ceea ce l-a făcut pe Dante să o iubesc ă nu a fost imitaţia lui Christos. În cel mai rău caz. cum a observat Santayana. ea este o platonicizare a creştinismului, mereu platonicizat. atât înainte cât şi după Dante. În cel mai bun caz. ea este ceea ce a afirmat cu insistenţă Curtius. centrul gnozei poetice, al viziunii dantești

Ne întoarcem astfel la Beatrice ca semn al originalităţii lui Dante. centrul puterii şi al misterului său. Mândria nu este o virtute creştină.

dar a fost întotdeauna o calitate esenţială a marilor poeţi. Shakespeare ar putea fi excepţia majoră, ca în multe alte lucruri. Nu vom şti niciodată ce părere avea el despre piesele sale – *Hamlet*, *Regele Lear* sau *Amoniu şi Cleopatra*. Această părere nu era poate foarte importantă tocmai pentru că lui nu i-au lipsit niciodată recunoaşterea şi succesul. El va fi ştiut probabil, întru totul conştient, cât de original şi de măreţ era efortul său, dar degeaba căutăm în piese cea mai mică urmă de autopreţuire. Chiar sonetele exprimă o considerabilă modestie. Ar fi putut oare Shakespeare să vorbească fără ironie de talentul sau de ţelurile oricărui poet rival sau să creadă în „mândra întindere de pânze" din „marea poezie11 a lui George Chapman? Dante porneşte într-adevăr cu mândrie spre paradis şi se felicită pe sine însuşi pentru lauda Beatricei. În *Paradisul pierdut*, mândria luciferică, oricât ar fi de legată de a lui Milton, duce la căderea lui Satan. În *Divina Comedie*, mândria lui Dante îl ridică pe acesta spre Beatrice şi chiar mai sus.

Beatrice însăşi e un rezultat al mândriei lui Dante, dar şi al nevoii lui. Cercetătorii încearcă să interpreteze poemul şi să afle ce simbolizează Beatrice. Eu cred că ar trebui să luăm în consideraţie ce a

reuşit Dante să excludă din poem datorită Beatricei. Vico deplângea cunoaşterea extensivă a teologiei de către Dante, dar nu erudiţia acestuia este problema, ci aceea a exegeţilor săi. De n-ar fi Beatrice în *Divina Comedie*, Virgiliu ar trebui să cedeze rolul său de ghid al lui Dante în faţa unuia sau altuia dintre sfinţi spre a-l călăuzi pe poet din Paradisul Terestru către Roza Celestă. Rezistenţa religioasă a cititorilor, care ar putea fi mult mai importantă decât ar vrea să recunoască exegeţii anglo-americani ai lui Dante. ar fi desigur mai mare dacă rolul Beatricei ar fi luat de Sfântul Augustin. Rezistenţa lui Dante la doctrina tradiţională ar fi fost şi ea mai mare însă. Concurenţa între viziunea dantescă şi credinţa catolică e mai mult aparentă decât reală, dar Dante construieşte totul în jurul Beatricei şi pentru a evita să-şi irosească energiile imaginaţiei într-o confruntare fără rost cu tradiţia creştină.

Prezenţa Beatricei şi funcţia ei îi transformă pe Augustin şi pe Toma din Aquíno în ceva mult mai bogat figurativ, adăugând mister adevărului (dacă îl considerăm adevăr) sau ficţiunii (dacă aşa o interpretăm). După ce am studiat gnoza, fie ea poetică sau religioasă, eu consider că poemul nu e nici adevăr nici ficţiune, ci doar cunoaşterea dantescă. pe care poetul hotărăşte să o numească Beatrice. Când cunoaştem lucrurile în profunzime, nu ne mai interesează problema adevărului şi a ficţiunii. În primul rând. ştim că această cunoaştere este doar a noastră. Uneori o numim „iubire", dar întotdeauna avem convingerea că este permanentă. Adeseori ea dispare şi rămânem complet uimiţi, dar noi nu suntem Dante şi nu putem scrie *Divina Comedie*, fiind conştienţi în final doar de pierderea suferită. Beatrice este diferenţa între nemurirea canonicităţii şi această pierdere.

căci fără ea Dante ar fi acum încă unul dintre mărunţii scriitori italieni dinainte de Petrarca, mort în exil, victimă a mândriei şi zelului său.

Am o considerabilă aversiune faţă de Charles Williams – fie că scrie fantezii creştine, poezie destul de grotescă, sau apologii creştine indecente, ca în *El a coborât din ceruri* şi *Coborârea porumbelului*. De asemenea, nici nu-l consider un critic literar dezinteresat în felul lui, este un ideolog ca şi feministele, pseudomarxiştii şi reducţioniştii francofili care formează actuala' „şcoală a resentimentului". Totuşi

Williams are meritul aproape unic de a-l citi pe Dante în primul rând ca pe creatorul Beatricei:

„Imaginea Beatricei exista în gândul lui; ea a rămas acolo şi a fost în mod deliberat reînnoiţi Cuvâqtul, imaginea sunt importante din două motive. Mai întâi amintirea sa subiectivă avea totuşi ceva obiectiv, exterior lui însuşi, ca imagine a unui fapt şi a unei dorinţe ascunse. Era ceva palpabil, nu doar pură invenţie. Dante însuşi credea că i-ar fi fost imposibil să o inventeze pe Beatrice".

Convingerea unui poet devine un poem şi Dante nu e nici primul nici ultimul dintre marii poeţi care insistă că invenţia sa a fost de fapt clarviziune. Shakespeare însuşi ar fi putut spune acelaşi lucru despre Imogen din *Gymbeline*. Williams o compară pe Beatrice cu Imogen, dar Beatrice, spre deosebire de Dante pelerinul, de Virgiliu ghidul şi de Ulise cel din infern, nu este doar un personaj literar, ea are calităţi dramatice, printre care şi străfulgerări de dispreţ covârşitor, dar fiind ea însăşi poemul întreg, nu poate fi înţeleasă decât după ce cititorul a parcurs întreaga „comedie". Există probabil o stranie opacitate în imaginea Beatricei, dar aceasta nu îi scade deloc din valoarea estetică. Inaccesibilitatea ei, chiar faţă de poetul-iubit, e mult mai mare decât vrea să recunoască Williams şi este atent orchestrată de Dante, culminând în momentul crucial din *Paradis* când el o vede, acum din depărtare:

„Mi-am ridicat ochii şi am văzut-o purtându-şi coroana ce reflecta raze eterne. Fie el chiar pierdut în adâncurile mării, ochiul nici unui muritor n-ar putea fi mai departe de bolta cerească decât eram eu de Beatrice. Dar asta n-avea nicio importanţă pentru că imaginea ei cobora până la mine, strălucitoare peste hăul dintre noi.

O. Doamnă. În care mi-am pus toată speranţa şi care ţi-ai purtat paşii până în iad pentru mântuirea mea. din toate lucrurile cunoscute preţuiesc mai mult graţia şi virtutea, în drumul de la sclavie la libertate prin orice mijloc aflat în puterea ta Coboară-ţi în mine ale tale daruri astfel încât spiritul meu. pe care tu însăţi în întregime l-ai creat, să fie eliberat din trupul lui întru slăvirea ta Astfel m-am rugat, iar ea. oricât de departe părea, a zâmbit şi m-a privit. Întorcându-se apoi la izvorul etern".

Comentând acest fragment uimitor într-o carte anterioară, notam că Dante a refuzat să-şi accepte salvarea din mina vreunui

bărbat, oricât de sfânt. şi a primit-o doar prin propria lui creaţie, Beatrice. Un critic literar catolic m-a mustrat că nu înţeleg credinţa şi un exeget al lui Dante a fost de părere că observaţia mea a fost satanic-romantică (orice ar însemna acest lucru la ora actuală). Aluzia mea era însă clară la lucrarea lui Freud atât de elocventă şi de tânguitoare – *Analiză finită şi infinită*, o lamentaţie a fondatorului psihanalizei că pacienţii săi nu vor să-şi accepte leacul din mâna lui. Dante, mai mândru decât oricare dintre noi, îşi acceptă leacul numai de la Beatrice şi doar către ea se roagă îndrăznela lui profetică nu este augustiniană, la fel cum politica lui imperială neagă ideea lui Augustin că biserica a înlocuit Imperiul Roman. *Divina Comedie* este un poem apocaliptic iar Beatrice este o invenţie posibilă doar la un poet care aştepta împlinirea profeţiei sale înainte de propria moarte. Ce ar fi crezut Augustin despre poemul lui Dante? Presupun că principala obiecţie ar fi fost la adresa Beatricei, un mit personal care transformă cerurile în funcţie de sine aşa cum Dante câştiga împărăţia lui Dumnezeu.

Ce precedent ar putea fi găsit pentru Beatrice? Ea este o muză creştină care intră în acţiunea poemului şi se contopeşte cu el într-atât încât poemul nici nu mai poate fi conceput fără ea Dante îl desemnează pe Virgiliu drept precursor al său şi dacă ar fi să căutăm un personaj paralel Beatricei în *Eneida*. aceasta ar trebui să fie Venus, chiar dacă la Virgiliu aceasta este mai mult Artemis (sau Diana) decât Afrodita, cum observă Curtius. Ea este extrem de rezervată, asemănătoare, în mod straniu, unei sibile. Însă prea puţin zeiţei-mame a lui Eros. dacă o comparăm cu Enea. cel pe jumătate zeu. El însuşi pe jumătate epicurian şi pe jumătate stoic, Virgiliu cel real (opus interpretării complet neortodoxe a lui Dante) îşi doreşte cu tărie graţia şi mântuirea din viziunea suferinţei nesfârşite şi a lipsei ei de sens. Dacă Dante ar fi fost corect, Virgiliu ar fi împreună cu orgoliosul Farinata în cel de-al şaselea cerc al infernului, rezervat epicurienilor şi ereticilor. Precursorul lui Virgiliu a fost Lucretius – cel mai puternic dintre toţi poeţii materialişti şi naturalişti, mai epicurian chiar decât Epicur. Dante nu-l citise pe Lucretius, care a fost redescoperit abia la sfârşitul secolului al XV-lea. fapt pe care îl regret profund pentru că i-ar fi creat lui Dante un oponent demn de forţa lui. Chiar dacă Lucretius l-ar fi îngrozit pe Dante (dar nu putem fi siguri de asta), acesta ar fi fost şi

mai îngrozit să afle că Virgiliu era mult mai înrudit în spirit, dacă nu şi în sensibilitate cu Lucretius decât cu Dante însuşi. Desigur. Venus a lui Virgiliu este o deviere deliberată de la cea a lui Lucretius şi astfel, ca o ironie. Lucretius este „bunicul cel rău" al lui Dante, dacă eu nu mă înşel când afirm că Venus a lui Virgiliu este înaintaşa directă a Beatricei. George Santayana face o caracterizare foarte bună a lui

Venus, în *Asupra naturii lucrurilor*, ca iubire a lui Empedocle aflat în contradicţie dialectică cu Marte:

„La Lucretius, Marta şi Venus nu sunt forţe morale, incompatibile cu mecanismul atomilor; ei sunt mecanismul însuşi, în măsura în care el produce dar şi distruge viaţa sau orice altă întreprindere importantă, ca aceasta a lui Lucretius, de pildă, de a compune un poem Marte şi Venus, mina în mină, conduc împreună universul; nimic nu se naşte fără ca altceva să moară".

Formula apărută la Empedocle şi Lucretius: „A muri prin viaţa celuilalt, a trăi prin moartea lui" l-a încântat pe W.B. Yeats, ca un mistagog păgân ce era, dar ar fi fost respinsă cu dispreţ de Dante. Reacţia lui Virgiliu, ca şi Venus a sa, a fost deor ambivalenţă. El a luat de la Lucretius, al cărui poem l-a studiat îndeaproape, ideea că Venus a fost creatoare în cel mai înalt grad atunci când a dat viaţă romanilor prin fiul ei Enea, strămoşul şi fondatorul civilizaţiei lor. Dar Venus a lui nu se află într-o perpetuă îmbrăţişare cu Marte. Lucru ciudat o dată ce Venus este totuşi zeiţa iubirii, ea este la Virgiliu la fel de castă ca şi Beatrice. Virgiliu însuşi, spre deosebire de Dante, nu era prea interesat de femei şi merita probabil (în planul dantesc) să se afle nu numai în cântul 10 al *Infernului*, cu Farinata epicurianul, ci şi în cântul 15, cu Brunetto Latini sodomitul, onoratul profesor al lui Dante.

Este o ironie desăvârşită faptul că Beatrice, muza creştină, şi-ar putea găsi originea în imaginea unei Venus care seamănă mai mult cu Diana – parţial datorită unei reacţii împotriva epicurienei Venus, sclavă a plăcerilor, dar şi pentru că predecesorul lui Dante nu se simţea atras de femei. Personajul feminin dominant în epopeea lui Virgiliu este temuta Junona, o zeiţă de coşmar, opusă lui Venus. ca un fel de contramuză. Există la Dante un astfel de personaj? Freccero o identifică cu Meduza din *Infernul*, cântul 9 şi face legătura între imaginea ei şi Lady Petra din „versurile de piatră" ale lui Dante, incluzând şi frumoasa sextină tradusă de Dante Gabriel Rosetti: „Spre

lumina stinsă şi cercu-ntins de umbră…" Freccero subliniază contrastul dintre Dante şi Petrarca. succesorul total opus lui, a cărui Laura este atât muză cât şi contra-muză. Beatrice şi Meduza, Venus şi Junona La Freccero, comparaţia este făcută în favoarea lui Dante. O dată ce Beatrice se transcende pe sine însăşi, trimiţând spre Christos şi Dumnezeu, iar Laura rămâne strict în limitele poemului. Din punctul meu de vedere, aceasta nu este o diferenţă importantă în ciuda ideilor augustiniene ale lui Freccero:

„Ca şi Pygmalion. Petrarca se îndrăgosteşte de propria creaţie şi este la rândul lui creat de ea Jocul de cuvinte «Lauro/Laura» subliniază acest proces interior, esenţă a creaţiei sale. El o creează pe Laura prin poezia sa. iar ea îi creează în schimb reputaţia de poet laureat. Ea nu este deci o mediatoare care să trimită dincolo de sine însăşi, ci este limitată de şinele poetic, adică de poem.

Petrarca însuşi recunoaşte acest fapt când mărturiseşte în ultima lui rugăciune păcatul idolatriei – adorarea propriei creaţii".

Dacă cineva nu este convins din punct de vedere teologic de Dante (şi mulţi dintre noi nu mai sunt). ce anume susţine ideea lui Freccero că Dante ar fi liber de iminentele dileme estetice ale lui Petrarca? Să fie oare faptul că Petrarca, precursor atât al poeziei renascentiste cât şi al celei romantice, şi deci al celei moderne deopotrivă, ar trebui să participe la presupusele păcate ale celor care vin după dizolvarea sintezei medievale? Dante, ca şi Petrarca, se îndrăgosteşte de propria creaţie. Ce altceva ar putea fi Beatrice? Şi fiind ea originalitatea însăşi a poemului, nu-l creează la rândul ei pe Dante? El singur este autoritatea noastră în cazul ficţiunii pe care Beatrice o transcende, dar în care ea este totuşi prizonieră, dacă nu credem cumva că gnoza personală a lui Dante este adevărată nu numai pentru el, ci şi pentru oricine, de asemenea

Se roagă altcineva Beatricei în afară de Dante, Pelerinul Eternităţii? Petrarca şi-a mărturisit bucuros idolatria pentru că, aşa cum arăta şi Freccero, confesiunea îl ajuta să se distanţeze de copleşitorul său predecesor. Dar nu adoră oare Dante *Divina Comedie* desăvârşită. uimitoarea operă. creată de el? Idolatria este o categorie teologică şi, o metaforă poetică; Dante, ca şi Petrarca. este poet şi nu teolog. Că Dante era un poet mult mai mare decât creatorul Laurei. Petrarca recunoaşte fără îndoială; dar dintre cei doi. Petrarca a avut o

mai mare influenţă asupra poeţilor ulteriori. Dante a dispărut până în secolul al XIX-lea; el a fost destul de slab apreciat în timpul Renaşterii şi al Iluminismului. Petrarca însă i-a luat locul, astfel împlinindu-şi programul său subtil de îmbrăţişare a idolatriei poetice sau de inventare a poemului liric. Dante a murit când Petrarca avea 17 ani, în 1321. În 1349, când Petrarca pregătea prima versiune a sonetelor, el pare să fi ştiut că inaugurează o formă ce transcende sonetul şi care nu pare să dispară nici acum, la şase secole şi jumătate de atunci. O a doua *Divină Comedie* n-a mai fost însă posibilă, cum nici tragedia n-a mai fost posibilă de când Shakespeare a încetat să scrie. Măreţia canonică a lui Dante nu are. până la urmă nicio legătură cu Sfântul Augustin sau cu adevărurile, dacă într-adevăr sunt adevăruri, ale religiei creştine. În momentul de faţă trebuie să recuperăm în primul rând individualitatea literară şi autonomia poetică. Dante. ca şi Shakespeare. este o ultimă resursă a acestei recuperări, cu condiţia ca noi să nu ne lăsăm tentaţi de sirenele ce ne cântă alegoria teologilor.

4. Chaucer:

Târgoveaţa din Bath, vânzătorul de indulgenţe şi personajul shakespearian

Alături de Shakespeare, Chaucer este un scriitor de prim rang în literatura engleză. Cu cât ne apropiem de sfârşitul secolului nostru, cu atât această afirmaţie este mai adevărată, chiar dacă ea este deja recunoscută de tradiţie. Citindu-l pe Chaucer sau pe unul dintre puţinii săi rivali – Dante, Cervantes, Shakespeare – am putea avea şansa refacerii perspectivelor, pe care le-am putea pierde în faţa atacului capodoperelor de moment, acum, când funcţionează justiţia culturală în defavoarea consideraţiilor estetice. Trecând de la ceva prea mult preţuit la ceva care nu poate fi preţuit îndeajuns de mult, *Povestirile din Canterbury* au o uimitoare prospeţime. De la nişte simple nume pe o pagină ajungem la ceea ce sunt nevoit să numesc realitatea virtuală a personajelor literare, femei şi bărbaţi extrem de convingători. De unde are Chaucer această forţă de reprezentare a personajelor încât să le facă permanente?

Există o biografie minunată, scrisă în 1987 de Donald R. Howard, care încearcă să răspundă la această întrebare aproape imposibili Howard recunoaşte că nu ştim nimic despre Chaucer în afară de ceea ce putem afla din cărţile lui, dar tot el ne reaminteşte

coordonatele umane ale lui Chaucer:

„Proprietatea şi moştenirea erau probleme permanente – chiar obsesii – spre sfârşitul evului mediu, mai ales în clasa negustorilor, de unde venea şi Chaucer. Sechestrul sub ameninţarea armelor, răpirile şi procesele măsluite erau mijloace destul de obişnuite pentru a le obţine. Englezii din vremea lui Chaucer nu semănau deloc cu pedanţii timpurilor moderne, urmaşi ai Iluminismului şi ai Imperiului. Ei semănau mai mult cu strămoşii lor normanzi, temperamentali şi supuşi exagerărilor când se aflau printre egali (ei cultivau rezerva doar faţă de inferiori sau superiori). Oamenii plângeau în public nestingheriţi. se înfuriau. Înjurau fără jenă şi cu imaginaţie, continuau tradiţia vrajbei din tată în fiu şi se judecau la nesfârşit prin tribunale. Rata mortalităţii era foarte ridicată şi viaţa destul de grea în epoca medievală. Nepăsarea şi teroarea, resemnarea şi disperarea sau jocul cu propria soartă erau dominante. De asemenea, violenţa – o violenţă răzbunătoare, ostentativă – era atotstăpânitoare. Trupuri atârnând de spânzurători şi capete tăiate, înfipte în ţepi. acesta era stilul lor; iar stilul nostru e dat de jafurile armate şi atacurile teroriste…”

Stilul nostru se schimbă însă rapid, cu bombe artizanale explodând prin universităţi, musulmani fundamentalişti practicând terorismul în New York şi focuri de armă în New Haven chiar acum, în timp ce eu scriu aceste rânduri. Howard ni-l prezintă pe Chaucer ca pe un supravieţuitor al războaielor, ciumei, revoltelor şi niciuna dintre acestea nu pare foarte îndepărtată în America contemporană, cu Howard însuşi mort datorită versiunii noastre de ciumă, chiar înaintea publicării cărţii sale. Ideea generală a acestei cărţi rămâne excelentă: vremurile lui Chaucer nu erau deloc senine, oamenii nu erau deloc blânzi şi pelerinii săi, în drum spre Canterbury, aveau multe rugăciuni de făcut la moimântul sfântului Thomas Becket Personalitatea lui Chaucer omul, nu a lui Chaucer pelerinul, portretizat ironic, este puternic marcată în întreaga sa poezie. Ca şi precursorii săi direcţi – Dante şi Boccaccio – el demonstrează o mare originalitate atât prin personajele sale, cât şi prin vocea proprie, măiestria tonului şi a imaginilor poetice. Asemeni lui Dante, el a inventat modalităţi noi pentru reprezentarea sinelui şi are cu Shakespeare o relaţie asemănătoare aceleia dintre Dante şi Petrarpa Diferenţa constă doar în productivitatea incredibilă a lui Shakespeare, care depăşea chiar şi

ceea ce voia să sugereze John Dryden când se referea la *Povestirile din Canterbury*. „Acesta este belşugul lui Dumnezeu". Niciun alt scriitor, nici măcar Ovidiu sau... Ovidiu al englezilor", cum era numit Christopher Marlowe. nu l-a influenţat pe Shakespeare atât de hotărâtor ca Chaucer. Câteva sugestii, pe care acesta nu le-a dezvoltat niciodată, sunt puncte de plecare pentru momentele cele mai originale din creaţia lui Shakespeare şi pentru modul lui de a reprezenta personalitatea umană. Dar măreţia lui Chaucer însuşi trebuie accentuată şi explicată înainte de a schiţa importanţa moştenirii sale pentru Shakespeare.

Criticul meu favorit în legătură cu opera lui Chaucer rămâne G.K. Chersterton. care remarca: „ironia lui Chaucer e uneori atât de mare încât devine imposibil de sesizat" şi continua arătând care este esenţa acestei ironii:

„Există în ea o aluzie la acele idei uriaşe şi abisale, legate de natura însăşi a creaţiei şi realităţii, conţinând ceva din filosofia lumii fenomenale. Ceea ce voiau să spună acei înţelepţi, deloc pesimişti, care afirmau că noi ne aflăm într-o lume a umbrelor lui. face parte din aceeaşi ironie. Chaucer însuşi, pe un anumit plan. este el însuşi o umbră şi ironia lui cuprinde tot misterul relaţiei dintre creator şi creaţia sa".

Cu sensibilitatea sa caracteristică pentru paradox, Chesterton pune realismul extraordinar al lui Chaucer şi acuitatea sa psihologică pe seama unei conştiinţe ironice a timpului pierdut, a unei realităţi superioare dispărute, ce a lăsat în urmă doar regrete şi nostalgie. Încă mai există bună credinţă la Chaucer, dar ea este întotdeauna compromisă şi departe de generozitatea cavalerească. Preocuparea lui Chesterton pentru lumea dispărută a romanului cavaleresc este preluată de la Chaucer, cum confirmă şi Donald Howard, referindu-se la ideea" *Povestirilor din Canterbury*. Povestirile ne înfăţişează „imaginea unei lumi creştine în dezordine, desuete, incerte şi în declin; noi nu mai ştim unde se află centrul". Doar ironia putea să creeze o astfel de imagine.

În biografia sa, Howard stabileşte sursa alienării sau ambivalenţei la Chaucer în tensiunea dintre copilăria petrecută într-un mediu negustoresc şi educaţia aristocratică a unui tânăr poet de curte. Danie a inaugurat epoca aristocratică «literaturii, în ciuda

ataşamentului său faţă de alegoria epocii teologica Chaucer însă, spre deossbire de Dante, nu aparţinea nici măcar nobilinii mărunte. Eu însă sunt întotdeauna prudent în privinţa explicaţiilor sociale pentru calităţile ironiei unui mare poet la care temperamentul şi culoarea predomină asupra tuturor altor determinaţii. Chaucer este o conştiinţă atât de cuprinzătoare, cu o ironie atât de personală şi de pătrunzătoare, încât circumstanţele exterioare nu puteau fi dominante. Precursorul său englez a fost şi prietenul lui – poetul John Gower, cu zece ani mai mare decât el. dar considerabil mai puţin important ca scriitor. Engleza este limba vorbită de Chaucer în copilărie, dar el a vorbit şi anglo-franceza (vechea normandă), iar prin educaţia sa de curtean, a ajuns să vorbească, să scrie şi să citească franceza pariziană şi italiana.

Simţind destul de devreme că nu are precursori suficient de puternici în engleză, el s-a întors mai întâi spre Guillaiume Machaut. cel mai important poet (şi compozitor) francez în viaţă. După această fază timpurie, care a culminat cu remarcabila elegie *Cartea ducesei*. Chaucer a fost trimis de rege în Italia; şi în februarie 1373 se afla în Florenţa prerenascentistă, a cărei perioadă literară de vârf începuse să decadă. Dante murise în exil cu mai mult de 50 de ani în urmă. iar succesorii lui. Petrarca şi Boccaccio, erau amândoi bătrâni. şi în următorii doi ani au murit şi ei. Pentru un poet cu forţa şi orientarea lui Chaucer, toţi aceşti scriitori – sau mai degrabă Dante şi Boccaccio – erau iuspiraţia inevitabilă, dar şi un izvor de nelinişti creatoare. Petrarca a fost important pentru Chaucer mai mult ca personalitate decât ca scriitor. La 30 de ani. Chaucer poetul ştia ce vrea. dar aceasta nu se putea găsi la Petrarca, iar la Dante doar tangenţial. Boccaccio, niciodată numit în opera lui Chaucer. a devenit însă punctul de plecare de care acesta avea nevoie.

Dante. a cărui mândrie spirituală era copleşitoare, scrisese un al treilea Testament, adevărul însuşi întrupat, total nepotrivit pentru Chaucer şi temperamentul lui ironic. Diferenţa între Dante, pelerinul eternităţii, şi Chaucer, pelerinul din Canterbury, este uimitoare şi deliberată. În cazul lui Chaucer. *Casa Slavei* este inspirată de *Divina Comedie*, dar Chaucer o ironizează amical. Chiar *Povestirile din Canterbury* constituie, într-un anumit sens, o critică sceptică a lui Dante, mai ales a relaţiei lui cu propria viziune. Temperamentul i-a

diferenţiat pe Chaucer de Dante; ei sunt personalităţi poetice incompatibile.

Boccaccio, marele admirator şi exeget al lui Dante. era cu totul diferit; el n-ar fi fost foarte fericit, în afara paradisului poeţilor, să fie numit „un Chaucer italian", aşa cum nici lui Chaucer, cel care nici măcar nu-i menţionează numele scriitorului italian, nu i-ar fi convenit să fie numit „un Boccaccio englez". Totuşi, afinităţile, dincolo de preluările masive, dar minunate ale lui Chaucer, erau autentice dacă nu chiar inevitabile. Opera crucială aici este *Decameronul*, pe care Chaucer niciodată nu-l menţionează, pe care nici nu l-a citit în întregime probabil, dar care este posibilul model al *Povestirilor din Canterbury*. Boccaccio inventase povestirea ironică, al cărei subiect este însăşi povestirea, pentru a o elibera de moralism şi didacticism. Mesajul „cu efecte benefice sau nu, devenea astfel responsabilitatea ascultătorului sau cititorului, şi nu a autorului. Chaucer a preluat de la Boccaccio ideea că nu este absolut necesar ca poveştile să fie adevărate sau să ilustreze adevărul; ele sunt „lucruri noi", noutăţi în ele însele. Când Chaucer a reuşit să ajungă un scriitor mai puternic decât Boccaccio, cu o ironie mai accentuată, el a modificat fundamental structura Po*vestirilor din Canterbury* în comparaţie cu cea a De*cameronului.* Citite una după alta, cele două cărţi nu par să semene prea mult. dar povestirea matură a lui Chaucer n-ar fi putut apărea fără meditaţia lui Boccaccio, chiar dacă scriitorul englez nu recunoaşte acest adevăr.

Chaucer considera că cea mai importantă operă a lui este *Troilus şi Cresida*, unul dintre cele câteva poeme lungi valoroase în limba engleză, mult mai rar citite astăzi decât *Povestirile din Canterbury*. opera lui cea mai originală şi mai integrată în canon. Poate că Chaucer a subestimat această uimitoare realizare a sa tocmai datorită originalităţii ei. deşi acesta mi se pare un lucru puţin probabil. Opera este neterminată, şi din punct de vedere tehnic ea este alcătuită din fragmente foarte mari. Însă cititorul nu rămâne cu impresia a ceva neterminat. Am putea să o considerăm o operă de tipul acelora pe care autorul nici nu mai încearcă să le termine, ele confundându-se cu propria sa viaţă Imaginea vieţii ca pelerinaj, nu atât spre Ierusalim, cât spre Judecata de Apoi. se asociază principiului de organizare al cărţii – pelerinajul spre

Canterbury – cu 30 de pelerini spunând poveşti în drumul lor. Poemul este totuşi laic şi, fără îndoială, ironic.

Povestitorul este Chaucer însuşi, adus la o simplitate totală. El este plin de duh şi bunăvoinţă, crede tot ce aude şi are o capacitate uimitoare de a admira până şi trăsăturile negative ale unora dintre cei 29 de pelerini ai săi E. Tal bot Donaldson, cel mai înţelept şi mai îngăduitor faţă de natura umană dintre criticii lui Chaucer, subliniază că Chaucer pelerinul tinde să fie „complet inconştient de semnificaţia celor văzute de el, oricât de pătrunzător ar reuşi să vadă", şi în acelaşi timp el exprimă o „admiraţie constantă pentru hoţia eficientă11. S-ar putea însă ca Chaucer pelerinul să nu fie un Lemuel Gulliver, cum sugerează Donaldson, ci mai degrabă o parodie răutăcioasă a lui Dante pelerinul, crud, adeseori plin de ură, gata oricând să-i judece pe ceilalţi, acel gen de moralist apocaliptic, mult prea conştient de semnificaţia celor văzute cu o acuitate teribilă. O astfel de ironie subtilă ar fi tipică pentru Chaucer, îngrozit fără îndoială de aroganţa imaginaţiei dantești.

Chaucer scriitorul ironic, ce îl conduce pe aparent blândul pelerin, dovedeşte o detaşare şi un dezinteres aproape shakespeariene, în măsura în care putem izola vreuna din atitudinile proprii lui Shakespeare. Această detaşare creează la ambii poeţi o artă exclusivistă: deseori este greu de explicat de ce Chaucer pelerinul îşi aminteşte anumite detalii în descrierea fiecărui individ şi uită sau le cenzurează pe altele. Această artă a memoriei selective creează ecouri shakespeariene la târgoveaţa din Bath şi la vânzătorul de iertăciuni. Howard observă că Chaucer aduce ceva nou faţă de Boccaccio când notează că „povestea spusă de fiecare era şi o poveste despre personajul însuşi". Aceasta din urmă ar putea completa lacunele lăsate de Chaucer pelerinul. Trebuie uneori să avem mai multă încredere în poveste decât în povestitor – mai ales atunci când acesta este de genul târgoveţei din Bath sau al vânzătorului de indulgenţe. Dar Chaucer pelerinul îi depăşeşte chiar pe aceştia doi. Nu putem fi niciodată siguri dacă el este chiar atât de naiv pe cât vrea să pară Unii critici susţin că naratorul este îngrozitor de sofisticat, că este însuşi Chaucer poetul, ascunzându-se de tovarăşii săi în spatele unei blândeţi şirete şi observând. de fapt, totul.

O ironie atât de completă şi de fascinantă ca la Chaucer nu se mai întâlneşte decât. cu mult înainte, la Iehovist. sau mult după

Chaucer. la Jonathan Swift. Una dintre obiecţiile care îmi place foarte mult. aduse lucrării mele *Cartea lui J*. aparţine unui teolog care a întrebat: „Ce-l face pe profesorul Bloom să creadă că ironia a existat şi cu trei mii de ani în urmă?" Textul lui Chaucer nu este totuşi unul sacru şi estejn genere acceptată ideea că un povestitor universal ca Chaucer rareori scrie un pasaj care să nu fie ironic. Autorul povestirilor pelerinilor din Canterbury pare să se fi inspirat într-adevăr de la Iehovist şi să o fi influenţat, la rândul lui. pe Jane Austen. Toţi aceşti trei scriitori fac din ironie instrumentul principal de descoperire şi invenţie, determinându-i pe cititori să descopere ei înşişi ceea ce a fost inventat Spre deosebire de ironia lui Swift. crudă şi corozivă, aceea a lui Chaucer este rareori inumană, deşi vânzătorul de indulgenţe este corupt, şi, în mod virtual fiecare dintre presupuşii pelerini este prezentat ca nefiind deloc un pelerin. „Cinstite Iago", îngrozitorul refren din *Othello*, este o ironie asemănătoare cu cea a lui Chaucer, şi Shakespeare era probabil conştient de asta. Strămoşul direct al „cinstitului Iago" este „bunul vânzător de iertăciuni*. Jill Mann, în cea mai bună analiză a ironiei la Chaucer pe care am citit-o, consideră că ambiguitatea se datorează mobilităţii: saltul întotdeauna comic spre o nouă viziune a lucrurilor ne împiedică în mod constant să avem o judecată morală; în spatele unei iluzii se ascunde mereu o altă iluzie. Aşa ajungem din nou la presupunerea mea că ironia lui Chaucer este o reacţie împotriva trufiei unei poziţii profetice pe care şi-o arogă Dante.

Acesta din urmă n-ar fi ezitat să-i trimită pe târgoveaţa din Bath. pe vânzătorul de indulgenţe şi pe mulţi alţi pelerini la Canterbury la locul ce li se cuvine din Infern. Ei l-ar fi putut interesa numai în măsura în care le-ar fi putut stabili locul şi motivul aflării lor în eternitate, pentru că doar realităţile ultime îl preocupă pe Dante. Dimpotrivă, pentru Chaucer ficţiunea nu este o modalitate de reprezentare sau exprimare a adevărului ultim. Ea este perfect potrivită pentru redarea emoţiei şi a tot ceea ce e legat de iluzie. Poate că Chaucer ar fi surprins la remarca noastră că el este un ironic. Spre deosebire de Dante. care-şi iubea doar propria creaţie. Beatrice. Chaucer pare să fi iubit întreaga comedie a creaţiei. În cele din urmă n-ar trebui să-l separăm pe Chaucer poetul de Chaucer omul şi de Chaucer pelerinul. Toate aceste aspecte se combină în ironia lui plină de iubire, a cărei moştenire este un set de personaje literare depăşit numai de

Shakespeare. În ele putem vedea înmugurind ceea ce va deveni forţa imaginativă originală a lui Shakespeare: reprezentarea schimbării personalităţilor dramatice individuale.

Chaucer anticipează cu câteva secole introspecţia asociată în general Renaşterii şi Reformei. Personajele sale încep să-şi dezvolte o conştiinţă de sine pe care numai Shakespeare a ştiut să o transforme în monolog interior, uimire şi dorinţă de schimbare. Într-un stadiu incipient în *Povestirile din Canterbury*. această anticipare a ceea ce Freud numea psihologie abisală. În contrast cu psihologia morală, s-a dezvoltat la Shakespeare într-o asemenea măsură. Încât Freud. cum am mai observat deja. nu a putut decât să o codifice şi să o traducă în proză. Ne întoarcem astfel la întrebarea lui Howard. chiar dacă el e interesat de poveste, iar eu de personaj: Ce l-a ajutat pe Chaucer să-şi depăşească propria ironie şi să-şi înzestreze personajele cu acea vitalitate depăşită doar de Shakespeare şi doar cu ajutorul lui Chaucer?

Întrebarea e dificilă şi speculativă, dar voi încerca să schiţez un răspuns.

Cele mai profunde şi individualizate personaje ale lui Chaucer sunt, în moduri foarte diferite, târgoveaţa din Bath şi vânzătorul de indulgenţe, respectiv un personaj plin de viaţă şi un nihilist autentic. Criticii moralişti nu sunt mai ataşaţi de târgoveaţa din Bath decât de unicul ei urmaş, sir John Falstaff. Vânzătorul din indulgenţe – ca şi descendenţii săi mai îndepărtaţi, Iago şi Edmund – este dincolo de morală, cum sunt şi alţi descendenţi ai lui – nihiliştii lui Dostoievski – inspiraţi parcă de personajele lui Shakespeare şi mai ales de Iago: Svidrigailov şi Stavroghin. Târgoveaţa din Bath şi vânzătorul de indulgenţe pot fi înţeleşi mult mai bine şi apreciaţi dacă îi comparăm cu Falstaff şi Iago decât dacă îi comparăm cu sursele lor posibile din *Roman de la Rose*, cel mai important poem medieval anterior celui scris de Chaucer. Criticii încearcă să stabilească legătura dintre târgoveaţa din Bath şi bătrâna codoaşă din *Roman*, în timp ce vânzătorul de indulgenţe este asemănat prefăcutului. Bătrână este însă mai mult acrită decât plină de viaţă, spre deosebire de târgoveaţa şi de Falstaff, în timp ce prefăcutul este departe de inteligenţa primejdioasă a blândului vânzător de indulgenţe sau a cinstitului Iago.

Este un mister şi o situaţie nefericită faptul că majoritatea criticilor eruditi ai lui Chaucer sau Shakespeare sunt mult mai

moralişti decât poeţii în cauză. După părerea mea, aceasta se datorează bolii actuale, suficienţa moralizatoare, care distruge studiul literar în numele dreptăţii social-economice. Urmaşi ai platonismului, chiar şi necitindu-l pe Platon. atât erudiţii tradiţionalişti cât şi unii funcţionari ai „şcolii resentimentului" încearcă să interzică poeziei poeticul. Cele mai mari creaţii ale lui Chaucer sunt târgoveaţa şi vânzătorul de indulgenţe. Shakespeare a înţeles asta şi cele două personaje l-au influenţat mai mult decât orice alt stimul literar. Ca să înţelegem ce anume i-a ştimit interesul lui Shakespeare trebuie să ne întoarcem la adevăratul drum al canonicităţii, unde marii scriitori îşi aleg precursorii. Edmund Spencer a fost cel ce l-a numit pe Chaucer „izvorul pur al limbii engleze autentice", dar Shakespeare a fost. cum a observat, plin de farmec. Talbot Donaldson, „lebăda de la izvor", hrănindu-se din ceea ce era unic la Chaucer: un tip nou de personaj literar sau poate o modalitate nouă de portretizare a unui tip vechi, fie în ambiguitatea morală a dorinţei de viaţă la târgoveaţa din Bath. fie în ambivalenţa imorală a dorinţei vânzătorului de indulgenţe de a înşela, dar şi de a fi descoperit

Ştim că Chaucer însuşi era mândru de a fi creat un personaj ca târgoveaţa. Într-un poem scurt adresat prietenului său Bukton. el vorbeşte despre „suferinţele căsniciei" şi o citează pe târgoveaţa drept autoritate în materie:

„De vrei să ştii aceste lucruri Citeşte rogu-te de buna târgoveaţa.

Şi Domnu-ţi dea viaţă în libertate că greu e-n lume să trăieşti legat".

Când o întâlnim prima dată pe „buna târgoveaţa", în prologul general al *Povestirilor din Canterbury*, suntem desigur impresionaţi, dar nu ne aşteptăm încă la prologul extrem de exploziv al propriei ei poveşti, în ciuda aluziilor naratorului la sexualitatea ei exuberantă. Târgoveaţa este cam surdă din motive pe care le vom afla ulterior, ciorapii ei sunt stacojii, figura îndrăzneaţă, rumenă, potrivindu-se cu ciorapii. Ştirbă şi desfrânată, ea a supravieţuit celor cinci soţi ai ei, pentru a nu mai aminti de ceilalţi „însoţitori", şi este un pelerin autentic, naţional şi internaţional, într-o vreme în care pelerinajul era echivalentul croazierelor pentru îndrăgostiţi din vremurile noastre decăzute. Toate acestea ne sugerează un personaj obişnuit cu „hoinăreala", expert în „vechiul dans" al dragostei. Inteligenţa ei de

Falstaff feminin, feminismul ei (cum l-am putea numi astăzi) nu par însă să-i depăşească fantastica dorinţă de viaţă

Howard ne reaminteşte că Chaucer era văduv când a inventat-o pe târgoveaţa din Bath şi adaugă pătrunzător că niciun alt scriitor de la antici până la Chaucer nu a mai dovedit o atât de bună cunoaştere a psihologiei feminine, pe care a portretizat-o cu atâta înţelegere. Sunt de acord cu Howard că târgoveaţa este o încântare, oricât s-ar ridica moraliştii împotriva ei. deşi eu însumi sunt stăpânit de spiritul celui mai teribil adversar al ei, William Blake, care o considera întruparea „voinţei feminine" (cum a numit-o el). Comentariile sale la adresa pelerinilor din Canterbury sunt destul de răuvoitoare faţă de târgoveaţa. care se pare că l-a îngrozit de-a dreptul: „ea este un bici şi o filoxeră. Nu voi vorbi mai mult despre ea şi nici nu voi dezvălui ceea ce Chaucer a lăsat ascuns; să-l lăsăm pe tânărul cititor să afle ce a spus autorul despre ea: e la fel de folositoare ca o sperietoare de ciori. Astfel de personaje se nasc în număr prea mare, ameninţând pacea lumii".

Şi totuşi fără astfel de personaje ar fi mult mai puţină viaţă în literatură şi literatură în viaţă Prologul târgoveţei din Bath e un fel de confesiune şi chiar mai mult: o apărare triumfătoare (sau apologie). Spre deosebire de prologul vânzătorului de indulgenţe, reveria ei în stilul „fluxului de conştiinţă" nu ne spune mai mult despre ea decât ea însăşi ştie. Primul cuvânt al prologului ei este „experienţă" pe care ea o citează ca pe o autoritate. Târgoveaţa este perfect conştientă de aura specială pe care i-o conferă faptul de a fi văduva a cinci bărbaţi. În acelaşi timp ea se declară vehement nerăbdătoare de a-l găsi pe al şaselea. îl invidiază pe înţeleptul rege Solomon pentru cele 1.000 de femei ale sale (700 de soţii şi 300 de concubine). Vitalitatea ei – sexuală, verbală şi polemică – ca şi avântul de neînvins sunt teribile.

Bucuria ei de a trăi nu are niciun antecedent literar şi n-a putut fi egalată decât atunci când Shakespeare l-a creat pe Falstaff. Este deci perfect legitimă fantezia literară de a-ţi imagina o posibilă întâlnire între Târgoveaţa şi cavalerul cel gras. Falstaff este mai şmecher şi mai inteligent decât târgoveaţa. dar nici chiar el n-ar fi reuşit s-o reducă la tăcere, cu tot elanul lui. Doar teribilul vânzător de indulgenţe o poate opri dar asta nu o face decât să continue cu şi mai multă voioşie. Moartea lui Falstaff a fost redată indirect (nu în desfăşurarea ei concretă) de către Shakespeare într-o scenă din *Henric V*. Chaucer nu

ar fi putut realiza o astfel de scenă pentru târgoveaţa lui şi acesta este cel mai mare omagiu pentru ea, care elimină toată mulţimea de savanţi moralişti. În ea este doar viaţă, continua binecuvântare a tot mai multă viaţă.

Cum remarcă şi călugărul, prologul târgpreţei este foarte lung: are mai mult de 800 de versuri în timp ce povestea însăşi are doar 400 şi se dovedeşte a fi o dezamăgire pentru cititor, după revelaţia unei personalităţi atât de puternice cum este cea a târgoveţei. Şi totuşi cititorul, dacă nu e din fire înclinat spre atitudini moralizatoare, ar putea dori ca prologul să fie chiar mai-lung şi povestea mai scurtă Chaucer este pur şi simplu fascinat de târgoveaţa, aşa cum. Într-un alt registru, este captivat de vânzătorul de indulgenţe. El ştie că aceste două personaje au depăşit limitele povestirii şi ale prudenţei, miracole ale artei reprezentând grotescul naturii. Nu ştiu să existe vreun alt personaj feminin în toată literatura occidentală care să te lase fără replică, asemeni târgoveţei din Bath. când protestează împotriva consecinţelor faptului că majoritatea cărţilor sunt scrise de bărbaţi:

„O Doamne, de-ndrugam şi noi poveşti la dumnealor în cărţi retoriceşti Pentru vecie îi încondeiam Pe-aişti haini urmaşi ai lui Adam…!” *

Ceea ce i-a îngrozit pe mulţi dintre criticii de sex masculin, care au ponegrit-o pe târgoveaţa din Bath. a fost puternica îmbinare dintre onestitatea mărturisirilor şi sexualitatea ei nestăvilită Critica ei indirectă la adresa canoanelor bisericeşti de perfecţiune morală este pe cât de subtilă, pe atât de comică şi prefigurează însăşi controversa actuală dintre Biserică şi mişcarea feministă catolică Târgoveaţa i-a ofensat pe moralişti şi datorită personalităţii ei puternice, iar Chaucer. ca toţi marii poeţi, a crezut în personalitate. Pentru că târgoveaţa subminează însăşi armonia prestabilită a lumii, ea a fost expediată cu uşurinţă de unii în categoria grotescului, acolo unde se află. În mod legitim, şi vânzătorul de indulgenţe. Deşi târgoveaţa acceptă structurile gândirii bisericeşti în

Geoffrey Chaucer. *Povestirile din Canterbury*. Bucureşti. 1969. trad. rom. Dan Duţescu.

legătură cu moralitatea, există în ea un impuls puternic ce se sustrage influenţei Bisericii. Pentru ea nu are niciun sens o scară de valori care preţuieşte mai mult văduvia decât căsnicia, aşa cum a făcut

Sfântul Ieronim. Nici doctrina conform căreia relaţiile sexuale în cuplu devin sfinte numai când au ca scop procreaţia nu i se pare demnă de împărtăşit

Deşi a avut cinci soţi, ea nu pare să aibă niciun copil şi nici măcar nu vorbeşte despre asta Ea se opune însă cu adevărat ideologiei bisericeşti medievale în problema dominaţiei în căsătorie. Credinţa ei puternică în suveranitatea feminină este esenţa revoltei ei şi aici nu sunt eu de acord cu Howard, care afirmă că povestea ei „îi subminează ideile feministe, revelând ceva ce ea însăşi nu ştie iar noi am fi putut doar bănui11. Târgoveaţa ar vrea deci numai o supunere verbală, exterioară, din partea soţului, dar asta ar însemna să-i subestimăm propria participare la ironia lui Chaucer. Două versuri nu înseamnă nimic, nu pot anula 800 de versuri de prolog plin de vehemenţă: „Şi l-a urmat în toate cele / Ce plăcere i-ar fi adus".

Eu interpretez cuvintele târgoveţei: „În toate cele" ca pe o aluzie exclusiv sexuală. Versurile urmează imediat aceluia ce-l descriu pe soţ sărutându-şi nevasta de o mie de ori la rând. iar părerea târgoveţei despre ceea ce i-ar putea face plăcere unui bărbat e destul de unilaterală. Ea vrea să domine într-adevăr, dar nu în pat. cum va fi silit să înveţe şi cel de-al şaselea, inevitabil, soţ. După cum ne-a spus. primii trei soţi au fost buni. bogaţi şi bătrâni, în timp ce ai patrulea şi al cincilea au fost tineri şi dificili. Al patrulea îndrăznise să-şi ia o amantă şi avusese dreapta soartă de a fi torturat de ea până la moarte. Al cincilea, având jumătate din vârsta ei, o pocnise peste urechi până surzise, după ce ea rupsese paginile cărţii anti-feministe pe care el insistase să i-o citească. Când el a cedat până la urmă. a ars cartea şi nu s-a mai opus dominaţiei ei. au început să trăiască fericiţi, dar nu pentru mult timp. Chaucer ne sugerează ironic că nestăpânita nevastă l-a secătuit. În cele din urmă şi pe al cincilea soţ mult iubit, aşa cum făcuse şi cu ceilalţi patra

Confraţii ei pelerini înţeleg foarte bine ce vrea târgoveaţa să spună. Fie că cititorul este bărbat sau femeie, nu poate rezista momentelor de dorinţă arzătoare şi de automulţumire ale târgoveţei. decât dacă respinge viaţa însăşi. În mijlocul povestirii despre cel de al patrulea soţ. ea începe să se gândească la strânsă relaţie dintre vin şi dragoste, la cât de mult îi plac amândouă şi strigă deodată:

„Când îmi aduc de tinereţi aminte

Şi de frumuseţea mea… of. Doamne sfinte!…
Şi-acu simţesc prin sân că mă-nfioară…
Şi azi mă unge. ici. la inimioară că n-am trăit în van la vremea mea!
Dar bătrâneţea. mătrăgună rea.
Prădatu-m-a de nuri şi sirepie;
Eh, ducă-se cu naiba pe pustie!
Mâncai mălaiul, n-am ce să mai fac.
De-acuma cu tărâţa să mă-mpac…"

Versurile acestea nu relevă nimic nou şi nu completează cu absolut nimic structura sau ţelul *Povestirilor din Canterbury*. Ele doar amestecă amintiri şi dorinţe ale târgoveţei, demonstrând că timpul a schimbat-o, într-adevăr. Dacă există un pasaj în Chaucer care răzbate din propriile-i ironii, atunci este chiar acesta, în care întreaga ironie ţine de timp, inamicul invincibil al tuturor acelor eroici adepţi ai vieţii. împotriva ironiei timpului târgoveaţa din Bath lansează una dintre cele mai reuşite fraze ale sale: „Că n-am trăit în van la vremea mea". „Vremea mea" este triumful; chiar redusă la „tărâţa" rămasă, vitalitatea ei rezistă prin această bună dispoziţie de Falstaff. Târgoveaţa e tristă şi ştie că a pierdut; nu-i vor mai rămâne decât pofte de bătrâna dezgustătoare. Dar ea înţelege că veselia e totuşi singura atitudine potrivită şi înţelepciunea aceasta profană, a experienţei, completează critica idealurilor bisericeşti, pentru care ar putea fi condamnată. Destul de bătrân el însuşi, apropiindu-se de 60 de ani. Chaucer şi-a înzestrat târgoveaţa cu o elocvenţă demnă de personaj, dar şi de creator.

Evoluează oare târgoveaţa în vreun fel de-a lungul confesiunii ei din prolog? Ironia lui Chaucer ar putea fi cu greu considerată o modalitate de reprezentare a unei evoluţii. Cititorul „ascultă" monologul târgoveţei din Bath şi la fel fac pelerinii. Dar se ascultă ea însăşi pe sine? Suntem foarte mişcaţi să auzim că şi-a avut şi ea vremea ei. Este oare şi ea mişcată? Târgoveaţa nu are conştiinţa de sine rafinată a vânzătorului de indulgenţe, care în general nu reuşeşte nici el să vadă totuşi efectul pe care el însuşi îl are asupra propriei personalităţi. Profunda afinitate a târgoveţei cu Falstaff constă în faptul că ea cântăreşte părerea pe care o are despre sine. Ea nu doreşte să se schimbe şi de aceea manifestă o rezistenţă plină de optimism faţă

de bătrâneţe şi faţă de suprema formă a schimbării, moartea Ceea ce se schimbă totuşi la ea este calitatea bunei dispoziţii, care se transformă din exuberanţă nativă în vitalitate perfect conştientă de sine.

Această evoluţie nu este. după părerea mea, tratată de Chaucer cu ironie. Faptul se datorează probabil afecţiunii pe care autorul, spre deosebire de majoritatea criticilor săi. O poartă acestei remarcabile creaţii, ce o lasă să se adreseze direct cititorului. Veselia ei deliberată nu este deloc forţată, aceasta putându-se compara cel mai bine cu vioiciunea lui Sir John Falstaff. personaj atacat mai mult de critica erudită. Umorul lui Falstaff nu se pierde în partea a doua din *Henric IV*. dar îl simţim cum se umbreşte pe măsură ce se apropie respingerea lui de către Hal. Pofta de viaţă a lui Falstaff este încă prezentă, dar veselia lui se apropie de limită, de parcă dorinţa lui de a trăi este subit atinsă de o ideologie vitalistă Târgoveaţa din Bath şi Falstaff seamănă din ce în ce mai puţin cu Panurge al lui Rabelais. Ei sunt încă binecuvântaţi de o mare veselie şi poftă de viaţă. Însă amândoi au înţeles că timpul are limite şi au acceptat rolul celui ce agonizează, luptându-se pentru partea lui de binecuvântare. Totuşi, cu toată inteligenţa şi talentul ei retoric, târgoveaţa nu se poate compara cu Falstaff din acest punct de vedere. Ea se aseamănă mai degrabă cu personajul shakespearian prin conştiinţa ocazională a diminuării vitalităţii şi prin voinţa puternică de a-şi păstra buna dispoziţie.

Târgoveaţa şi Falstaff sunt plini de ironie de la început până la sfârşit, iar autoritatea lor se bazează pe încredere în sine, aşa cum observa şi Donaldson. împreună cu Don Quijote, Sancho Panza şi Panurge, ei formează un grup sau o familie devotată ordinii piesei sau a jocului, în opoziţie cu ordinea socială sau a spiritului organizat Ordinea jocului oferă. În cadrul limitelor ei stricte, libertatea – acea libertate interioară ce-i permite personajului să iasă de sub dominaţia propriului supraeu. Cred că de aceea îi citim pe Chaucer. Rabelais, Shakespeare şi Cervantes. Pentru un timp. supraeul încetează să-l mustre pe personaj pentru agresivitatea pe care se presupune că acesta o nutreşte. Forţa retorică a târgoveţei sau a lui Falstaff nu valorează nimic fără agresivitate, dar scopul ultim este libertatea faţă de lume. de timp, de moralitatea statului şi a Bisericii, de tot ceea ce limitează şinele din interior în libera lui exprimare. Chiar şi admiratorii târgoveţei sau ai lui Falstaff continuă să-i învinuiască de

solipsism. Însă egoismul nu este solipsism. Târgoveaţa şi Falstaff sunt perfect conştienţi de cei din jur şi de soare, dar prea puţini dintre cei aflaţi în preajma lor se dovedesc cât de cât interesanţi. În comparaţie cu marea vitalitate a celor doi.

Mulţi critici au remarcat interpretarea echivocă pe care atât târgoveaţa cât şi Falstaff o dau pasajului *Epistola întâia către Corinteni a Sfântului Apostol Pave*l în care creştinii sunt încurajaţi să-şi urmeze fiecare propria sa vocaţie. Versiunea târgoveţei este: „Aşa cum Domnul m-a lăsat / Aşa am să rămân…”. iar Falstaff îi răspunde ca un ecou parcă: „Dar. Hal, asta mi-e chemarea şi nu-i păcat să meargă omu-n calea lui”. Denaturând cuvintele Apostolului, târgoveaţa şi Falstaff nu sunt neapărat lipsiţi de pioşenie. Ei rămân credincioşi, chiar dacă par să ia totul în râs. Târgoveaţa precizează că Dumnezeu nu-i cere tocmai ei perfecţiunea, iar Falstaff e bântuit de teamă gândindu-se la soarta lacomului Dives. Temerile lui Falstaff sunt mai mari decât ale târgoveţei. dar aceasta nu a avut parte de nefericirea de a-l considera pe viitorul rege Henric V drept fiul său adoptiv. Personajul lui Shakespeare. nu al lui Chaucer. Falstaff trece prin mai multe momente generatoare de schimbare interioară decât târgoveaţa. Ambele personaje îşi ascultă vocea interioară, dar numai Falstaff e în stare de un solilocviu. Bănuiala mea este că nu târgoveaţa. ci vânzătorul de indulgenţe a fost personajul care l-a interesat pe Shakespeare mai mult la Chaucer. vânzătorul putând fi considerat premergătorul tuturor nihiliştilor din literatura occidentală. Îi părăsesc aici pe Falstaff şi pe târgoveaţa cu părere de rău pentru că trecerea dinspre ei înspre vânzătorul de indulgenţe şi spre urmaşii săi în opera lui Shakespeare reprezintă pasajul dinspre vitalismul pozitiv înspre cel negativ. Nimeni nu I-ar putea iubi pe vânzătorul de indulgenţe sau pe Iago. dar toată lumea e vrăjită de entuziasmul lor negativ.

Asocierea târgoveţei din Bath cu Falstaff este deja un loc comun, dar nu am întâlnit speculaţii pe tema unei posibile descendenţe a marilor ticăloşi din opera lui Shakespeare – Iago în *Othelo* şi Edmund în *Regele Lear* – din vânzătorul de indulgenţe. Personajele negative ale lui Marlowe, Tamerlan şi Barabas, vicleanul evreu din Malta. I-au impresionat profund pe Shakespeare şi au influenţat personajul reprezentat de maurul Aaron din prima tragedie shakespeariană, întunecată precum o criptă*, îi rus Andronicus*, ca şi pe Richard III. Dar

între Aaron şi Richard. pe de o parte. sau Iago şi Edmund. pe de alta, se strecoară o umbră: aceea a controversatului vânzător de indulgenţe din *Povestirile din Canterbury*.

Prologul şi povestea lui par a fi într-un fel exterioare structurii oricum deschise a povestirilor. Povestea vânzătorului de indulgenţe rămâne cumva în propria ei lume, nu seamănă cu nimic altceva din scrierile lui Chaucer, dar este totuşi o culme a artei lui, în felul ei. de nedepăşit. Referindu-se la diferenţa dintre vânzătorul de indulgenţe şi povestea sa. pe de o parte, şi la restul povestirilor, pe de altă parte. Donald Howard îl compară pe vânzătorul de indulgenţe cu „lumea periferică a esteticii medievale, cu miniaturile dezmăţate ce apar uneori pe marginea unor manuscrise serioase", ca nişte prefigurări ale operei lui Hieronymus Bosch. Prezenţa vânzătorului de indulgenţe şi povestea sa sunt atât de puternice în naraţiune încât marginalul devine personaj central, inaugurând ceea ce Nietzsche avea să numească „oaspetele neliniştitor", reprezentarea nihilismului european. Legătura dintre vânzătorul de indulgenţe şi marile personaje negative shakespeariene, Iago şi Edmund. mi se pare la fel de profundă ca şi aceea dintre Svidrigailov şi Stavroghin şi modelele lor shakespeariene.

Vânzătorul de indulgenţe apare prima dată însoţit de îngrozitorul lui tovarăş, portărelul cel grotesc, spre sfârşitul Prologului General. Portărelul este un soi de echivalent al unei aşa-zise poliţii iraniene „a gândului" de azi – el este un laic ce-i târăşte pe presupuşii vinovaţi de delicte „spirituale" în faţa unui tribunal religios. Un profitor de pe urma relaţiilor sexuale, el îşi ia partea din toate câştigurile prostituatelor aliate în dioceza lui şi le şantajează clienţii. Ca narator în Prologul General. Chaucer pelerinul laudă blândeţea portărelului când e vorba de şantaj: doar doi litri de vin roşu tare sunt de ajuns pentru ca o relaţie sexuală să poată continua timp de un an. Ironia pare depăşită aici de refuzul lui Chaucer de a reacţiona în faţa mizeriei morale a portărelului, care pare să folosească doar drept fundal pentru mult mai spectaculosul vânzător de indulgenţe. Portărelul este doar o brută cumsecade pe lângă vânzătorul de indulgenţe, care ne aruncă într-un infera al conştiinţei mai degrabă shakespearian decât dantesc pentru că este nestatornic în cel mai înalt grad. Chaucer a moştenit identitatea vânzătorilor de indulgenţe şi a tuturor celorlalţi şarlatani de la

literatura şi realitatea timpului său. dar personalitatea remarcabilă a vânzătorului de indulgenţe reprezintă, totuşi, invenţia lui cea mai mare.

Vânzătorii de indulgenţe călătoreau peste tot, vânzând iertarea păcatelor, fără să respecte dreptul canonic, dar având totuşi acordul tacit al bisericii. Vânzătorii de indulgenţe erau laici şi nu aveau voie să predice, dar ei o făceau totuşi. Vânzătorul de indulgenţe înfăţişat de Chaucer este un predicator excelent, mai bun decât orice predicator întâlnit astăzi pe ecranele americane. Criticii nu au ajuns încă la o concluzie comună în ce priveşte natura sexuală a vânzătorului de indulgenţe: eunuc, homosexual sau hermafrodit. Eu aş zice că niciunul din cei de mai înainte nu se potriveşte. Oricum, Chaucer a avut grijă să nu ne dea niciun indiciu clar. Poate doar personajul ştie. dar nu putem fi siguri nici chiar de acest lucru. Dintre cei douăzeci şi nouă de pelerini, el este cel mai îndoielnic, dar şi cel mai inteligent, aproape un rival pentru Chaucer. cel de-al treizecilea pelerin. Vânzătorul de indulgenţe are asemenea calităţi încât ne face să ne întrebăm din ce mediu provine, căci despre acesta el nu ne spune nimic. Deşi un ipocrit care vinde relicve false şi mântuirea promisă de Iisus. vânzătorul de indulgenţe are totuşi o conştiinţă autentică, cu o bogată imaginaţie religioasă.

Inima întunericului – metaforă a obscurantismului la Joseph Conrad – este o figură de stil foarte potrivită pentru vânzătorul de indulgenţe. demoniac şi rival a) tuturor descendenţilor lui literari ca un fel de abis problematic, depravat, dar şi plin de imaginaţie. Unul din criticii lui Chaucer. R.A. Shoaf. observă într-un chip inteligent că vânzătorul de indulgenţe „se vinde pe sine în profesia sa de zi cu zi şi e conştient de asta. judecând după obsesiile sale. deoarece regretă că nu se poate răscumpăra". El nu ştie că orice ar face. oricât de uimitor, nu-l poate salva şi. analizându-i mai bine discursul şi povestea. Începem să bănuim că ceva aflat dincolo de lăcomie şi de plăcerea sau mândria dată de forţa predicii l-a împins să devină un înşelător de profesie. Nu putem şti ce anume l-a îndemnat pe Chaucer să creeze acest prim personaj nihilist din literatură, dar există un paradox caracteristic la G.K. Chesterton care mi se pare sugestiv aici:

„Geoffrey Chaucer era exact ceea ce «blândul vânzător de indulgenţe» nu era – un blând vânzător de indulgenţe. Ar însemna însă

să avem o greşită înţelegere a acelei societăţi curioase şi atât de complexe sau a oamenilor ei dacă n-am observa că, într-un sens, toate excentricităţile se aflau legate de un centru unic. Corupţia bine cunoscută a vânzătorului de indulgenţe rău şi blândeţea mai puţin cunoscută a celui bun îşi au izvorul în acelaşi sistem religios. Ei au apărut tocmai pentru că acesta din urmă nu era, în sens puritan, un sistem simplu. Se obişnuia, chiar în cazul celor mai sobri decât Chaucer, să se caute cele două (aşa-zise) feţe ale păcatului: păcatul venial, complet diferit de păcatul de moarte. Din cauza abuzului de distincţii de acest fel au apărut distorsiuni şi alterări, viu exprimate în persoana vânzătorului de indulgenţe. Practica indulgenţelor este în sine o degenerare a teoriei indulgenţelor. Dar folosirea aceloraşi distincţii l-a ajutat pe Chaucer să poată privi orice lucru din toate punctele de vedere, ceea ce s-a dovedit a fi un mod echilibrat şi subtil de a gândi: capacitatea de a înţelege că până şi un rău îşi are locul său stabilit într-o ierarhie a răului şi că în relativitatea abisală a iadului şi a purgatorului, sunt lucruri mult mai grave decât vânzătorul de indulgenţe".

Chesterton îi atribuie lui Chaucer o clarviziune datorată numai covârşitoarei influenţe a credinţei catolice medievale. Această clarviziune ajunge însă să fie mai importantă, din punct de vedere poetic, decât credinţa însăşi. Ambivalenţa acestei clarviziuni îl eliberează pe vânză1 torul de indulgenţe din postura de personaj care marchează limitele ironiei lui Chaucer. În general. Chaucer este un poet comic în sensul (shakespearian) pe care noi îl dăm comediei. Prologul vânzătorului de indulgenţe nu e însă comic, ci fatalist, ca şi povestea lui. El este! precum mărturiseşte... un om vicios", dar un vicios genial – un termen mai lax nu i s-ar putea potrivi nici vânzătorului, nici mai târziu lui Iago. Ca şi Iago, vânzătorul de indulgenţe combină talentul de dramaturg cu cel de povestitor, actor sau regizor şi. tot ca Iago. el este atât un psiholog al moralei suverane cât şi al adâncimilor conştiinţei. Vânzătorul de indulgenţe. Iago şi Edmund aruncă un fel de vrajă asupra victimelor lor, iar printre acestea ne numărăm şi noi. Cu toţii îşi proclamă deschis defectele, dar numai către noi său. În cazul vânzătorului de indulgenţe, către pelerinii de la Canterbury. ca înlocuitori ai noştri. Suntem captivaţi de modul în care ei jubilează în faţa propriilor lor forţe intelectuale, dar şi

a viciilor, aşa cum sublimul şi scandalosul captivează întotdeauna în literatură. Exuberanţa negativă a vânzătorului de indulgenţe, a lui Iago sau a lui Edmund e la fel de tentantă ca şi exuberanţa pozitivă a târgoveţei din Bath. a lui Panurge sau Falstaff. Ceea ce ne face să reacţionăm este energia acestor personaje, aşa cum sugera William Hazlitt în eseul său *Despre poezie în general*.

„Vedem lucrurile şi le arătăm şi altora aşa cum simţim noi că există şi aşa cum. fără să vrem. suntem obligaţi să le judecăm.

M

I 1A Y, AN GOGA

Imaginaţia, dând formă lucrurilor. este j) mare uşurile pentru aspiraţiile neclare şi uneori inoportune-a Ie-v6 Inţei. Nu vrem ca un lucru să fie într-un anumit fel, ci doar să apară aşa cum este. Cunoaşterea este putere conştientă, iar mintea nu mai este, în acest caz, păcălită, deşi ea poate fi victima viciului sau a nesăbuinţei.1*

Despre Iago, Hazliu scria: „El este aproape la fel de indiferent faţă de soarta lui ca şi faţă de a celorlalţi, riscă totul pentru un avantaj neînsemnat sau îndoielnic. El însuşi este păcălit şi victimă a propriei pasiuni. ** Aceste cuvinte i s-ar potrivi şi vânzătorului de indulgenţe. Iago şi vânzătorul de indulgenţe reuşesc să ne „contamineze** pe toţi, aşa cum Shakespeare şi Chaucer au înţeles foarte bine. Ne încântă invenţiile vânzătorului de indulgenţe, „sfintele relicve**: cutii de sticlă pline de zdrenţe, oase, şi mănuşi fermecate; împărtăşim avântul lui în a nega totul, până şi consecinţele morale ale predicilor lui: „Aşa de repede îmi merge limba

„Cu mâinile şi clanţa zvârl spre ei Volocul, de mai mare dragul ţi-i;

Şi de cărpănoşenie dă-i şi zi-i.

Chitind a-i face punga să-şi dezlege şi bani să deie… mie. se-nţelege.

Căci gândul meu e să câştig parale şi nu să-ndrept păcate, vezi matale.

De-or fi să moară, sufletele lor să meargă opt-cu-a-brânzii unde vor! **

E „mai mare dragul". Într-adevăr. să citim aceste rânduri şi să le analizăm mai pe larg. Cu şi mai multă plăcere însă citim povestea vânzătorului de indulgenţe, în care trei petrecăreţi zgomotoşi, buni de

trimis în iad, pornesc să ucidă moartea însăşi. În plină ciumă, când moartea e în plină activitate. Pe drum ei întâlnesc un bătrân ce nu mai vrea decât să se întoarcă în pământul care-i este mamă:

„Şi în pământ. la poarta mumei mele.
Eu cu toiagul bat şi strig a jele:
«Ci lasă-mă să intru, scumpă mamă […]»".

Ameninţat de cei trei ticăloşi, bătrânul cel ciudat le arată drumul spre locul unde pot găsi moartea, sub forma unei grămezi de galbeni sub un stejar. Doi dintre ei plănuiesc să-l omoare pe cel tânăr. dar acesta, plin de înţelepciune. Ie pusese deja otravă în vin. Profeţia bătrânului se împlineşte, iar noi rămânem să ne întrebăm cine este acesta Desigur că este invenţia lui Chaucer. ceea ce înseamnă că în limitele *Povestirilor din Canterbury*. el este produsul geniului vânzătorului de indulgenţe. Un bătrân călător, aparent în alianţă cu moartea, deşi el însuşi. împotriva voinţei sale. nu poate să moară, şi care-i îndrumă pe alţii spre o bocăţie pe care el o dispreţuieşte sau a *o 17 n n* abandonat-o; pe bună dreptate acest personaj le-a sugerat criticilor o asociere posibilă cu jidovul rătăcitor. Se teme oare vânzătorul de indulgenţe, în aşteptarea damnării, că ar putea deveni un astfel de rătăcitor? Ca o proiecţie a vânzătorului de indulgenţe însuşi, ciudatul bătrân demască inconsistenţa laudelor vânzătorului de indulgenţe, care pretinde că numai interesele materiale îl determină să-şi continue cariera de înşelător. Toată energia lui se consumă de fapt în autodemascare, 1 autodistrugere şi autocondamnare. Îşi aşteaptă damnarea sau are nevoie să semene disperare şi să-şi afirme sacrificiul de sine când susţine importanţa unei morţi umile în faţa celorlalţi pelerini.

Vânzătorul de indulgenţe depăşeşte limita dintre aşteptarea damnării, ca o condiţie şi autodistrugere, ca act, pentru că el îşi ascultă propria voce a conştiinţei şi este un nihilist tocmai datorită acestui luciu Acest moment este, în mod deosebit, important în măsura în care 1 a fost, după cum bănuiesc eu, un moment crucial de invenţie poetică (pentru Shakespeare, din care s-a născut în mare parte originalitatea lui i în reprezentarea personajelor, cunoaşterea şi personalitatea lui. i Pândarus, intrigantul din *Troilus şi Cresida* a lui Chaucer nu poate fi I considerat un adevărat precursor al lui Iago sau Edmund. Videanul «Pândarus este mult prea bun şi inofensiv în intenţiile sale. Iată-l însă

pe *l* vânzătorul de indulgenţe, cum se îmbată cu propriile sale cuvinte în concluzia poveştii şi-şi oferă serviciile celorlalţi pelerini:

„Căci cade unu' de pe calul său şi gâtu-şi frânge-n şanţ. Deh, ceasul rău!

Au nu-i o fericire pentru toţi că mă brodii eu însumi printre soţi să vă dezleg la rând. cu mic, cu mare.

Când duhul va da trup să se dezbare.

Hangiul, dintre toţi. cel mai urât Bălăcăre-n păcate până-n gil. Ia fă-te-ncoa eu darul, frăţioare.

Şi pup-aicea sfintele oscioare.

Deschide punga, pune banu' jos".

Acest discurs scandalos invită la un răspuns la fel de violent mai ales atunci când se adresează gazdei, dintre toţi pelerinii cel mai tentat să-l nimicească pe vânzătorul de iertăciuni. Vânzătorul e în plin vârtej. ieşit de sub control, dus de propria lui putere de evocare spre o infinită nevoie de a fi pedepsit când stăpânul hanului se oferă brutal să-l castreze, volubilul predicator e redus totuşi la tăcere: „Şi n-a mai fost în stare-o vorbă doar să spună". Nu pot separa această atitudine de jurământul tăcerii făcut în final de Iago: „De-acum niciun cuvânt nu voi mai spune". Cele două mari negaţii sunt însoţite de o teribilă spaimă, pe care ne-o transmit şi nouă, chiar dacă personajele nu o conştientizează încă. Geniul lui Iago e ciudat şi nepotrivit într-un spirit care nu ştie decât să lupte. În timp ce vânzătorul de indulgenţe este un spirit dislocat, bucurându-se de orice decepţie, chiar şi atunci când îşi neagă propriul său geniu de a evoca terorile eternităţii. Ca şi forţa cognitivă extraordinară a lui Edmund sau a lui Svidrigailov, elementul primejdios atât la vânzătorul de indulgenţe cât şi la Iago este inteligenţa neobişnuită, înclinată mereu să înşele încrederea altora. Astfel, măreţia canonică a lui Chaucer, singurul care a putut să-l înveţe pe Shakespeare secretele reprezentării personajelor, îşi caută în final odihna, odată cu portretul straniu şi profetic al vânzătorului de indulgenţe, ai cărui urmaşi se află încă printre noi, în viaţă ca şi în literatură.

5. Cervantes: Teatrul lumii

Ştim mult mai multe despre Cervantes omul decât despre Shakespeare şi totuşi mai avem încă multe de aflat pentru că viaţa lui a fost plină de evenimente, entuziasm şi eroism. Shakespeare a câştigat

o mulţime de bani ca dramaturg şi a murit bogat, după ce-şi împlinise toate ambiţiile sociale. În ciuda popularităţii lui *Don Quijote*, Cervantes nu a primit niciun fel de distincţii şi nu a avut noroc de protectori influenţi. El nici nu a avut ambiţii îndeajuns de realiste, cu excepţia aceleia de a-şi întreţine familia şi pe sine însuşi, şi nu a avut deloc succes ca dramaturg. Nu avea talent ca poet. dar a avut un mare talent când a scris *Don Quijote*. A fost contemporanul lui Shakespeare (se crede că au murit în aceeaşi zi) şi a împărtăşit cu acesta universalitatea geniului. El este singurul egal al lui Dante şi al lui Shakespeare în canonul vestic.

Îl asociem de obicei cu Shakespeare şi Montaigne pentru că ei trei sunt scriitori înţelepţi. Nu există un al patrulea atât de echilibrat, temperat şi benign – decât poate Molière, iar acesta este. Într-un fel. Montaigne renăscut, dar în alt gen. Într-o anume privinţă. Însă. doar Cervantes şi Shakespeare sunt de neîntrecut: nu-i putem depăşi pentru că ei se află mereu înaintea noastră.

În faţa forţei romanului lui *Don Quijote*. cititorul nu este niciodată minimalizat, ci doar ajutat să continue, îmbogăţit Aceasta nu se întâmpla însă la Dante. Milton sau Jonathan Swift. a cărui *Poveste a unui poloboc* mă impresionează întotdeauna şi pe care o consider una din cele mai bune bucăţi literare, după cele scrise de Shakespeare. dar care mă respinge şi mă mustră necontenit. La fel se întâmplă când citesc Kafka. cel ce exprimă cel mai bine haosul în care trăim. Shakespeare rămâne cel mai apropiat de Cervantes prin capacitatea lui aproape nelimitată de altruism. Deşi Cervantes este foarte atent să se păstreze în limitele credinţei catolice, nu putem citi *Don Quijote* ca pe o operă plină de pioşenie. Probabil că Cervantes era un creştin de tip vechi, nu un evreu convertit sau un creştin de tip nou. dar nu putem fi siguri de originea lui. cum nu-i putem presupune nici atitudinile cu precizie. A-i i caracteriza ironia este un lucru imposibil, cum imposibil e şi să o trecem cu vederea

Cu tot eroismul său în luptă (şi-a pierdut mâna stângă în marea bătălie navală împotriva turcilor, de la Lepanto). Cervantes trebuia să fie foarte precaut în ce priveşte Contra-Reforma şi Inchiziţia Nebunia lui Quijote conferă, lui şi lui Cervantes, oarecare libertate, asemănătoare cu cea a nebunului din *Regele Lear*, piesă care s-a jucat în acelaşi timp cu publicarea primei părţi din *Don Quijote*. Cervantes a

fost aproape sigur un discipol al lui Erasmus, umanistul olandez ale cărui scrieri despre spiritualitatea creştină se refereau în mare parte la evreii convertiţi, prinşi între iudaismul pe care fuseseră obligaţi să-l abandoneze şi un creştinism ce-i transformase în cetăţeni din starea a doua. Familia lui Cervantes avusese mulţi medici, de-a lungul timpului, iar aceasta era o profesiune evreiască, mai ales înainte de conversiunile forţate şi de expulzările din 1492. La un secol după aceea, Cervantes pare încă bântuit de acel an teribil, care a făcut mult rău evreilor şi maurilor, dar şi economiei şi societăţii spaniole în general.

Nu există doi cititori care să pară a fi citit acelaşi *Don Quijote* şi cei mai remarcabili critici îşi continuă controversele în ce priveşte aspectele fundamentale ale cărţii. Erich Auerbach considera că ea prezintă cel mai bine realitatea obişnuită ca pe o veselie nesfârşită. Tocmai am terminat de recitit cartea şi nu reuşesc să înţeleg la ce se referea Auerbach când vorbea despre „veselia universală şi stratificată, necritică şi neproblematică". „Terminologia simbolică şi tragică*, chiar atunci când e folosită pentru caracterizarea nebuniei eroului, i se pare falsă lui Auerbach. împotriva acestei păreri poate fi citat cel mai pregnant şi vizionar autor „donchişotesc* – scriitorul de origine bască Miguel de Unamuno, al cărui „sentiment tragic al vieţii" a apărut tocmai în urma relaţiei apropiate a scriitorului cu Cervantes şi cu capodopera lui. care pentru Unamuno e un fel de „carte sfântă spaniolă", mai mult chiar decât Biblia Unamuno o numea... Domnul nostru Don Quijote", un Kafka înainte de Kafka. pentru că nebunia lui vine din credinţa în ceea ce Kafka avea să numească „indestructibilitate". Cavalerul Tristei Figuri al lui Unamuno este cel ce luptă pentru supravieţuire, a cărui singură nebunie este aceea de a porni o cruciadă împotriva morţii: „Măreaţă a fost nebunia lui Don Quijote pentru că s-a născut dintr-o cauză mare – lupta continuă pentru supravieţuire, sursă a celei mai extravagante nebunii, dar şi a celor mai eroice acţiuni".

Din acest punct de vedere, nebunia lui Quijote este refuzul de a accepta ceea ce Freud numea „testul realităţii" sau principiul realităţii. Când Don Quijote se împacă cu necesitatea de a muri. el chiar moare curând, întorcându-se la un creştinism conceput ca un cult al morţii de mulţi vizionari spanioli, nu numai de Unamuno. Pentru Unamuno.

veselia cărţii vine doar de la Sancho Panza. care-şi purifică „daimon”-ul. pe Don Quijote. şi îl urmează apoi pe tristul cavaler cu plăcere în cele mai scandaloase aventuri. Această interpretare este foarte aproape de parabola kafkiană *Adevărul despre Sancho Pauza*, în care Sancho este cel care a citit pe nerăsuflate toate romanele cavalereşti, pe când demonul său închipuit, personificat în Don Quijote. Îşi începe aventurile, cu Sancho secondându-l. Kafka a transformat poate *Don Quijote* într-o lungă şi amară glumă evreiască, dar această interpretare e mult mai fidelă cărţii decât aceea a lui Auerbach.

Poate că numai *Hamlet* a iscat atât de multe interpretări diferite ca; *Don Ouiiote*. Nimeni nu-l mai poate elibera azi pe *Hamlet* de influenţa interpretărilor romantice, la fel de multe ca şi cele generate de *Dom Quijote*, tot aşa cum nimeni nu mai poate trece cu vederea nici eseurile şi cărţile care se opun idealizărilor protagonistului lui Cervantes. Romanticii (printre care mă număr şi eu) îl consideră pe Quijote un erou, nu un nebun, nu acceptă să citească cartea ca pe o satiră şi găsesc în ea o atitudine metafizică sau vizionară în ce priveşte căutarea lui Quijote, acea căutare care dovedeşte influenţa lui Cervantes asupra lui Moby1 *Dick*. De la filosoful german Schelling. În 1802, până la *musical*-ul de] pe Broadway, *Omul din La Mancha*, în 1966, s-a putut observa o continuă exaltare a ideii de a porni în căutarea propriului vis. Romancierii au fost cei care au propus în primul rând această apoteoză a lui] Don Quijote. Printre marii săi admiratori s-au aflat Fielding. Smolletti şi Steme în Anglia. Goethe şi Thomas Mann în Germania. Stendhal şi 1 Flaubert în Franţa, Melville şi Mark Twain în Statele Unite şi. teoretic! toţi scriitorii latino-americani. Dostoievski, cel care părea cel mai puţin J influenţat de Cervantes. insista că Prinţul Mîşkin din *Idiotul* l-a avut i drept model pe *Don Quijote*. Experimentul acesta remarcabil al lui Cervantes e considerat a fi cel care a dus la inventarea romanului, opus 1 naraţiunii picareşti şi astfel s-ar putea explica respectul atâtorl romancieri de pretutindeni, dar pasiunile extraordinare evocate de *Don Quijote*, mai ales la Stendhal şi Flaubert. sunt, dincolo de asta. un tribut 1 extraordinar ce i s-a putut aduce.

Eu însumi sunt de acord cu Unamuno când citesc *Don Quijote*. 1 pentru că inima cărţii mi se pare a fi relevarea şi celebrarea personallităţii eroice, atât prin Quijote. cât şi prin Sancho. Unamuno l-a

preferat 1 pe Quijote lui Cervantes. dar aici eu refuz să-l mai urmez. Niciun alt 1 autor nu a avut o legătură mai strânsă cu personajul său decât Cervantes. Am vrea să ştim ce credea Shakespeare despre Hamlet şi ştim chiar 1 prea mult în ce măsură l-a afectat Don Quijote pe Cervantes. chiar dacă această cunoaştere este una indirectă. Cervantes a inventat nenumărate modalităţi de a-şi fragmenta naraţiunea pentru a-l io na pe cititor să spună el însuşi povestea. În locul autorului precaut. Vrăjitorii cei răi şi vicleni, care par să încerce continuu să-l înfrângă pe hotărâtul şi măreţul Don Quijote. sunt de asemenea creaţi pentru a ne transforma în cititori neobişnuit de activi. Quijote presupune că vrăjitorii există, iar Cervantes îi creează în mod pragmatic, ca pe nişte componente esenţiale ale limbajului său. Totul se transformă sub vrajă, după cum se lamentează Quijote, dar vrăjitorul cel rău e Cervantes însuşi. Personajele sale au citit, fiecare, toate poveştile despre ceilalţi şi a doua parte a romanului constă mai ales în reacţiile lor după ce au citit prima parte. Cititorul e învăţat să reacţioneze cu mai multă subtilitate, chiar dacă Don Quijote refuză cu încăpăţânare să înveţe şi acest refuz se datorează mai ales nebuniei lui şi nu ficţiunii romanelor cavalereşti care-l înnebuniseră. Don Quijote şi Cervantes evoluează împreună spre un nou tip de dialectică literară, una care alternează proclamarea atât a puterii, cât şi a deşertăciunii poveştii în relaţie cu evenimentele reale. În timp ce Quijote înţelege tot mai bine. În prima parte, limitele ficţiunii, Cervantes e tot mai mândru de condiţia sa de creator şi de a-i fi inventat pe Don Quijote şi Sancho.

Relaţia plină de dragoste, dar şi de irascibilitate adeseori, dintre Quijote şi Sancho creează toată măreţia cărţii, chiar mai mult decât puterea de evocare a realităţilor naturale şi sociale. Ceea ce-i leagă pe Don Quijote şi pe scutierul său este atât participarea lor comună la ceea ce a fost numit „ordinea jocului14, cât şi afecţiunea lor reciprocă, chiar când se dovedeşte cam morocănoasă. Nu cred să existe o prietenie mai bine realizată în toată literatura occidentală, cel puţin nu una care să se bazeze în aşa măsură pe conversaţii hilare. Angus Fletcher. În *Colors of the ivind* (*Culorile minţii*), surprinde foarte bine aura acestor conversaţii:

„Quijote şi Sancho se întâlnesc într-o anumită animaţie a conversaţiei lor pline de spirit Pe măsură ce vorbesc, adesea în contradictoriu, cei doi îşi îmbogăţesc gândul. Nicio idee. de nicio parte

nu rămâne necercetstfă sau necriticată. Prin dezacord plin de curtoazie – cu atât mai îndatoritor cu cât conflictul e mai puternic – *A* stabilesc treptat o zonă a jocului liber, unde gândurile sunt eliberate pentru noi. cititorii, spre a le cântări".

Dintre nenumăratele schimburi de cuvinte Quijote – Sancho. cel mai mult îmi place acela din capitolul 28. partea a doua. după ce cavalerul l-a întrecut pe Sir John Falstaff în înţelepciunea discreţiei, ca pane principală a valorii. Din nefericire, decizia lui a însemnat abandonarea lui Sancho. buimăcit. În mâna unor săteni mânioşi. După acest incident, bietul Sancho se vaită de dureri peste tot şi nu primeşte decât o consolare pedantă din partea cavalerului:

…

— Pricina acestei dureri trebuie să fie. nici vorbă, spuse don Quijote. că fiind lung şi drept parul cu care te-au altoit, ţi-a atins de sus până jos spinarea, unde intră toate părţile astea ce te dor: şi dacă ţi-ar fi atins dintr-însa mai mult. mai mult te-ar durea.

— Pe legea mea, spuse Sancho, că luminăţia ta m-ai sco dintr-o mare îndoială şi mi-ai desluşit totul cu vorbe frumoase Păcatele mele! Atât de tăinuită crezi că era pricina durerii, încât să nu mai fie nevoie să-mi spui că mă doare tot ceea ce mi-a atins parul?" *

Această scurtă discuţie relevă strânsa legătură dintre cei doiJ care, dincolo de aparenţe, sunt aproape egali. Ne putem întreba car; dintre ei e mai original, dar nu putem să nu observăm că tandemul e mai original decât fiecare dintre ei în parte. Certându-se mereu, dar plini de afecţiune, Sancho şi Don Quijote sunt uniţi de ceva mai mult decât de simpla prietenie şi respectul ce şi-l poartă. Ei se completeaz în ordinea jocului – o sferă cu propriile ei legi şi cu propria viziune asupra realităţii. Unamuno este din nou criticul cel mai potrivit de citat aici, dar teoreticianul este Johan Huizinga, în cartea lui atât de subtilă *Homo Ludens* (1944), care totuşi abia îl aminteşte în treacăt pe! Cervantes. Huizinga afirmă mai întâi că subiectul său, jocul, e diferit atât de comedie, cât şi de nebunie: „Categoria comicului se înrudeşte cu nebunia în sensul cel mai înalt şi în cel mai de jos al cuvântului. Jocul nu e totuşi nebunie, el se află în afara antitezei înţelepciune-nebunie. ** Don Quijote nu e nici nebun, nici idiot, ci doar unul care se joacă de-a cavalerul rătăcitor. Spre deosebire de nebunie şi prostie, jocul este o activitate voluntară. Potrivit lui Huizinga, jocul

are patru caracteristici: e liber, dezinteresat, exclusiv sau limitativ şi are o ordine prestabilită. Toate aceste calităţi se verifică în cazul cavalerului rătăcitor, dar nu întotdeauna în cazul scutierului, pentru că Sancho se lasă mai greu prins în joc. Quijote se ridică într-un spaţiu şi un timp ideale şi rămâne credincios libertăţii sale, lipsei de interese. Închiderii sau limitării cel puţin până când este învins, iese din joc, se întoarce la normalitate şi astfel moare. Unamuno afirmă că Don Quijote a pornit în căutarea adevăratei lui patrii şi a găsit-o în exil. Ca de obicei, el înţelege cele mai ascunse subtilităţi din minunata carte. Quijote. ca şi evreii sau maurii, e în exil, dar acesta e un exil interior, ca al celor convertiţi. Don Quijote pleacă de acasă pentru a-şi căuta „casa spiritului" în exil, pentru că numai aşa poate fi liber.

Cervantes nu ne spune niciodată explicit de ce Alonso Quijano (există în carte câteva variante de ortografiere a numelui) a fdst tentat să citească romane cavalereşti şi să se lase „înnebunit** de ele pentru ca în cele din urmă să o pornească la drum sub numele de Don Quijote. Un nobil sărac din La Mancha. Alonso are un singur defect: e un cititor pasionat al literaturii la modă în timpul său. care îl face să uite cu totul realitatea Cervantes ni-l descrie pe Alonso ca pe un caz tipic de viaţă

Miguel de Cervantes Saavedra. *Iscusitul hidalgo don Quijote de in Mancha*, partea a II-a, trad. rom. Edgar Papu şi Ion Frunzetti (n.tr.).

netrăită. E singur, se apropie de cincizeci de ani. probabil fără să fi avut vreo experienţă sexuală, aflat mereu doar în compania unei menajere de vreo patruzeci de ani, a unei nepoate de nouăsprezece ani, a unui ajutor la câmp şi a celor doi prieteni ai săi, preotul satului şi Nicholas, bărbierul. Nu departe locuieşte o ţărancă zdravănă, Aldonza Lorenzo, care a devenit, fără să ştie, idealul fanteziilor lui în care ea căpătă un nou nume: Dulcinea del Toboso.

Nu e foarte clar însă dacă ea este într-adevăr obiectul căutărilor lui Quijote. Un critic a mers atât de departe încât să sugereze că Quijano e obligat să devină Don Quijote din cauza unei atracţii abia stăpânite pentru propria lui nepoată, fapt cu totul absent din cartea lui Cervantes, dar care indică disperarea la care acesta, după cum bine se ştie, şi-a adus criticii. Tot ce ştim de la Cervantes este că Don Quijote a înnebunit şi niciun alt detaliu clinic nu ni se oferă Reacţia lui Unamuno la pierderea raţiunii de către Quijote mi se pare din nou cea mai potrivită: „El şi-a pierdut minţile de dragul nostru, spre folosul nostru,

pentru a ne lăsa un exemplu etern de generozitate spirituală". Aceasta înseamnă că Quijote înnebuneşte pentru a ispăşi monotonia noastră, lipsa noastră de imaginaţie şi de generozitate.

Sancho. un biet ţăran, e convins să-l însoţească în postura de scutier în cea de-a doua întreprindere a sa. care va deveni glorioasa poveste cu morile de vânt. Blândul şi nerodul Sancho este tentat de promisiunea că el va ajunge guvernatorul unei insule, pe care cavalerul o va cuceri pentru el. Când ni-l prezintă pe Sancho pentru prima oară, Cervantes este desigur ironic. Acesta îşi doreşte însă mai mult faimă, ca guvernator, decât bogăţie. Ceea ce este şi mai important e faptul că o parte din el caută acea ordine perfectă a jocului, în timp ce cealaltă e stânjenită de acest joc. Ca şi Don Quijote. Sancho e în căutarea unui nou ego – idee pe care romancierul cubanez Alejo Carpentier crede că Cervantes a inventat-o. Părerea mea e că Shakespeare şi Cervantes au ajuns la aceasta în acelaşi timp, diferenţa venind doar de la modalităţile în care evoluează personajele.

Don Quijote şi Sancho Panza îşi sunt unul altuia parteneri ideali de discuţie şi se transformă ascultându-se unul pe altul. La Shakespeare personajele se schimbă ascultându-şi propria voce şi cântărind cele auzite. Don Quijote şi Sancho Panza nu sunt capabili de un dialog cu propria lor conştiinţă Idealul e prea puternic pentru unul şi realitatea pentru celălalt: ei nu-şi pot absorbi propriile standarde. Ei pot spune blasfemii, dar nu le sesizează ca atare când apar. Statura tragică a eroilor shakespearieni se extinde şi în comedie, istorie sau poveşti de dragoste. Doar în scenele culminante, revelatorii sunt personajele capabile să asculte ce au ceilalţi de spus. Influenţa lui Shakespeare a depăşit-o pe cea a lui Cervantes – şi nu numai în ţările de limbă englezi Solipsismul modern vine de la Shakespeare (şi de la Petrarca înaintea lui). Dante. Cervantes. Molière. care depind de relaţiile dintre personajele lor. par totuşi mai puţin naturali decât solipsismul shakespearian şi probabil că aşa şi sunt

La Shakespeare nu există discuţii asemenea celor dintre Quijote şi Sancho, pentru că la el prietenii şi îndrăgostiţii nici nu se ascultă prea mult unii pe alţii. Dacă ne gândim doar la scena morţii lui Antoniu. ne putem da seama că Cleopatra se ascultă mai mult pe sine însăşi şi propria ei conştiinţă, iar în încercările de a lupta în joacă, dintre Hal şi Falstaff, acesta din urmă e obligat să se apere doar pentru

că prinţul atacă mereu. Sunt şi excepţii, ca Rosalind şi Celia din *Cum vă place*, dar nu ele impun norma Individualitatea shakespeariană e de neegalat Egoismul lui Cervantes, exaltat de Unamuno, e întotdeauna calificat de relaţia liberă dintre Sancho şi Don Quijote, e care-şi garantează unul altuia spaţiu suficient pentru joc. Atât Cervantes cât şi Shakespeare sunt neîntrecuţi în crearea de personalităţi, dar cele mai importante personaje shakespeariene – Hamlet, Lear, Iago, Shylock, Falstaff, Cleopatra, Prospero, dispar pulverizate în singurătatea şi interioritatea lor. Don; Quijote e salvat de Sancho şi Sancho de Don Quijote. Prietenia lor e canonică şi schimbă parţial natura însăşi a canonului.

Ce înseamnă nebunia dacă cel aflat sub influenţa ei nu poate fi înşelat de către ceilalţi bărbaţi sau femei? Nimeni nu profită de Don Quijote – nici chiar el însuşi. El ia morile de vânt drept uriaşi şi teatrulde păpuşi drept realitate, dar nu ne putem bate joc de el pentru că are \ mult mai mult spirit decât noi. Nebunia lui este una *literară* şi poate fi opusă în mod util unei alte nebunii parţial literare – aceea a crainicului din romanul cavaleresc al lui Robert Browning. *Chilă Rotând to the* 1 *Dark Tower Came* (Childe Roland a intrat în Tumul Negru). Don: Quijote este nebun pentru că prototipul său. Orlando (Roland) din poemul lui Ariosto, *Orlando furioso*, a fost cuprins de o nebunie erotică la fel i s-a întâmplat, după cum îi explică Don Quijote lui Sancho, lui Amadis de Gaula, un alt precursor eroic. Childe Roland al lui Browning nu vrea decât să fie „bun să piardă", chiar dacă poeţii cavaleri făcuseră acelaşi lucru înaintea lui la Tumul Negru. Don Quijote este mult mai echilibrat: el vrea să câştige, ori de câte ori ar fi fost învins în mod dureros înainte. Nebunia lui, după cum el însuşi mărturiseşte, e o strategie poetică, folosită şi de alţii înaintea lui, iar el este un tradiţionalist

Cervantes a fost destul de prevăzător încât să nu aibă un precursor spaniol prea apropiat Afinităţile sale erau în primul rând cu acel *converse* Fernando de Rojas. autor al importantei drame narative *Celestina*, o operă nu chiar catolică în amoralismul ei sălbatic şi în lipsa suportului teologic. Cervantes remarca faptul că aceasta „ai-fi o carte divină, după părerea mea. dacă ar ascunde mai mult umanul din ea", înţelegând prin asta refuzul sexualităţii umane de a accepta orice fel de constrângeri morale. Don Quijote impune, desigur, constrângeri

morale dorinţelor sale sexuale. Într-o aşa măsură că ar putea fi preot, ceea ce şi era, după cum crede Unamuno: un preot al adevăratei biserici spaniole. cea a lui Don Quijote. Tendinţa lui Quijote de a lupta continuu şi cu orice este o clară sublimare a energiei sexuale. Obiectul obscur al dorinţei sale, încântătoarea Dulcinea, este emblema gloriei ce trebuie atinsă în şi prin violenţă, întotdeauna tratată de Cervantes ca o absurditate. Supravieţuitor al bătăliei de la Lepanto şi al altora, ca şi al anilor lungi de captivitate la mauri şi apoi în închisorile spaniole (unde se pare că a început să scrie *Don Quijote*), Cervantes cunoştea bine ce înseamnă o bătălie sau sclavia Privind, de obicei, eroismul şocant al lui Don Quijote cu respect, dar şi cu ironie, întâlnim o situaţie destul de greu de analizat Oricât de scandaloase ar fi manifestările sale, curajul lui Don Quijote depăşeşte în mod convingător curajul oricărui alt erou din literatura occidentală.

Confruntarea directă cu măreţia lui *Don Quijote* nu poate să ajungă prea departe dacă criticul însuşi nu are destul curaj. Cervantes, cu toată ironia lui, îi iubeşte pe Don Quijote şi pe Sancho Panza şi la fel i se întâmpla oricărui cititor pasionat să explici dragostea este o încercare deşartă în viaţă, unde cuvântul „dragoste" înseamnă totul şi nimic, dar trebuie să fie o posibilitate raţională în privinţa marii literaturi. Aici Cervantes ar fi putut atinge universalul mai curând chiar decât Shakespeare. O dată ce eu rămân uimit să constat că dragostea mea faţă de singurul rival al lui Don Quijote prinţe cavalerii rătăcitori, Sir Joha Falstaff, nu este neapărat împărtăşită şi de studenţii mei. ca să nu mai amintim majoritatea colegilor mei profesori. Nimeni nu l-ar putea numi pe Don Quijote un „ticălos bătrân, dezgustător şi beţiv", cum îl considera G.B. Shaw pe Falstaff. Se găsesc însă întotdeauna critici ai lui Cervantes care insistă să-l considere pe Don Quijote nebun şi care ne învaţă că Cervantes satirizează „egoismul nedisciplinat" al eroului său. Dacă acesta ar fi adevărul, n-ar mai exista nicio carte căci nimeni n-ar mai fi interesat să citească despre Alonso Quijano cel Bun. Pierzându-şi tot misterul în final, el moare pios şi normal, amintindu-mi mereu de acei prieteni ai mei din tinereţe care au trecut prin zeci de ani de psihanaliză pentru a ajunge atât de micşoraţi şi de uscaţi, total lipsiţi de pasiune în final, potriviţi să moară-antditic. şi normal. Chiar partea I a cărţii e departe de a fi o satiră la adresa eroului, în timp ce partea a II-a după cum se recunoaşte în general, e

astfel concepută încât să sugereze o şi mai puternică identificare a cititorului cu Don Quijote şi cu Sancho.

Herman Melville. cu entuziasm tipic american, l-a numit pe Don Quijote „cel mai înţelept dintre înţelepţii care au trăit vreodată", ignorând însuşi caracterul fictiv al eroului. Pentru Melville existau trei personaje literare autentice: Hamlet. Don Quijote şi Satan din *Paradisul pierdui* a lui Milton. Totuşi. Ahab. personajul său. nu era un al patrulea alături de personajele de mai sus – poate pentru că în el se contopeau toate trei – deşi echipajul său trăia acea atmosferă a cărţii lui Cervantes. Această atmosferă o dorea Melville în acea minunată peroraţie ce-l situa pe Cervantes, memorabil şi nebuneşte, la egală distanţă de vizionarul *Drumului pelerinului* şi preşedintele Andrew Jackson, eroul tuturor democraţilor americani:

„Fii alături de mine, tu, mare zeu democrat care nu i-ai refuzat osânditului Bunyan palida perlă poetică! Tu, care ai împodobit cu foi din cel mai fin aur braţul ciuntit al bătrânului Cervantes, tu care l-ai ridicat pe Andrew Jackson dintre pietre, l-ai azvârlit pe un cal de luptă şi l-ai ridicat deasupra oricărui tron, tu, care în toate marile marşuri terestre ţi-ai ales campionii din mulţimea regală, fii de partea mea, o. Doamne!"

Aceasta este o manifestare a extazului religios american, având prea puţine în comun cu catolicismul precaut al lui Cervantes, dar asemănându-se mult cu acea religie spaniolă a donchişotismului, propovăduită de Unamuno. Sentimentul tragic al vieţii, descoperit de Unamuno în *Don Quijote* este şi credinţa din *Moby Dick*. Ahab este monomaniac şi la fel este Quijote, dar amândoi sunt idealişti chinuiţi de căutarea justiţiei în termeni umani, nu ca nişte credincioşi, ci ca nişte oameni fără zei „asemeni zeilor. Ahab nu caută decât distrugerea lui Moby Dick. răzbunarea e totul pentru acest căpitan de corabie Quaker.

Nimeni, cu excepţia unei panoplii de vrăjitori, nu i-a făcut niciun rău lui Don Quijote, care suportă orice lovitură cu un stoicism infinit Motivaţia lui, cum afirmă Unamuno, este faima eternă, interpretată ca o „dilatare a personalităţii în spaţiu şi în timp". Aceasta mie îmi pare ca un echivalent laic al binecuvântării iehovistului: mai multă viaţă într-un timp nelimitat Generozitatea şi simpla bunătate sunt calităţile lui Don Quijote. Viciul lui, dacă există vreunul, este convingerea Epocii

de Aur a Spaniei că victoria prin intermediul armelor e totul. Ţinând însă cont că el e de cele mai multe ori învins, acest defect este. În cel mai rău caz, trecător.

Ca şi mine. Unamuno a luat în serios dorinţa sublimată a lui Don Quijote pentru Aldonza Lorenzo şi înălţarea ei. asemeni Beatricei. În persoana angelicei şi. din nefericire, fermecatei Dulcinea. care ne lasă să-l vedem pe cavaler în toată complexitatea lui. El trăieşte prin credinţa lui. deşi ştie, după cum o arată momentele de luciditate, că de fapt. crede într-o ficţiune, şi mai ştie. cel puţin fulgurant, că totul e doar o ficţiune. Însă Dulcinea e suprema ficţiune şi Don Quijote. un cititor obsedat, e un poet al acţiunii, care a creat un mare mit. Don Quijote al lui Unamuno este un „jucător paradoxal, predecesorul atâtor rătăcitori prin haosul nostru actual, la Kafka sau Beckett. de pildă. El a devenit un erou al „indestructibilităţii" fără ca Cervantes însuşi să fi intenţionat acest lucru, atingându-şi apoteoza în comentariile lui Unamuno. Quijote este un actor metafizic, capabil să rişte a fi supus deriziunii pentru a păstra idealismul viu.

Împotriva cavalerului idealist, cu o credinţă esenţial erotică, Cervantes creează personajul farsorului – un personaj extraordinar, întru totul shakespearian, Gines de Pasamonte, care apare mai întâi în prima parte, capitolul 22, ca prizonier la galere, şi se întoarce în parta a doua, capitolele 25 – 27, ca iluzionist: maestrul Pedro, cel ce practică divinaţia cu ajutorul unei maimuţe fermecate şi pune în scenă un teatru de păpuşi atât de plin de viaţă încât Don Quijote, luându-l drept realitate, atacă şi distruge păpuşile. Cu Gines, Cervantes ne oferă o figură imaginară care ar fi acasă atât în lumea interlopă elizabetană, cât şi la periferia societăţii spaniole din Epoca de Aur. Când Don Quijote şi Sancho îl întâlnesc pentru prima dată, el e dus, împreună cu alţi prizonieri, condamnaţi la muncă silnică, la galere. Ceilalţi răufăcători au cătuşe şi toţi au gâturile prinse într-un lanţ de fier. Gines, cel mai teribil, e înlănţuit mai extravagant:

„La urmă de tot venea un om foarte chipeş. În vârstă de 30 de ani, care n-avea alt cusur decât că se uita niţel cam zbanghia Era legat ceva mai altfel decât restul osândiţilor. căci pună la picior un lanţ aşa de lung, încât îi înfăşură tot corpul, şi-n jurul gâtului ducea două verigi de fier, una prinsă în ochiurile lanţului, iar cealaltă, din cele ce se numesc „uită-te la mine" sau „copita prietenului", şi din ea scoborau

doi drugi de fier ce-i ajungeau pân' la brâu. susţinând două cătuşe, în care-i erau vârâte mâinile. ferecate cu un lacăt cât toate zilele, în aşa chip încât nici cu mâinile la gură nu putea s-ajungă şi nici să-şi plece capul ca s-ajungă la mâini n-avea cum".

Gines, după cum explică paznicii, e foarte periculos, atât de îndrăzneţ şi de şiret. Încât chiar şi legat astfel, se temeau să nu le scape. Este condamnat la zece ani de galere, ceea ce înseamnă moarte socială. Cruzimea faptului că Gines nu-şi poate atinge capul cu mâinile este. aşa cum remarcă Roberto Gonzáles Echévarria. O ironie la adresa scriitorilor de romane picareşti, pentru că Gines e un picaro la lucru, compunându-şi povestea, pe când se laudă:

... — [...] iar dacă ai chef s-o ştii pe-a mea. află că eu nu-s altul decât Gines de Pasamonte. a cănii viaţă e scrisă, na. de degetele astea, uită-le!

— Are dreptate, zise comisarul, că el singur şi-a scris povestea vieţii, cum nu se poate mai bine: dar canea a rămas în închisoare, zălog pentru două sute de reali!

— Şi am de gând s-o scot. zise Gines. chiar de-ar fi ea zălogită şi pentru două sute de ducaţi!

— E-aşa de reuşită? întrebă don Quijote.

— E-atât de reuşită, răspunse Ginbs, încât vai de capul lui *Lazarillo de Tormes* şi-a tuturor celorlalte cărţi de soiul ei, câte s-au scris ori se vor mai scrie! Tot ce pot să vă asigur e că spune adevărul, şi încă spune adevăruri atât de pline de duh şi atât de desfătătoare, încât nicio minciună nu s-ar putea asemui cu ele.

— Şi care-i titlul cărţii? întrebă don Quijote.

— *Viaţa lui Gines de Pasamonte*, răspunse însuşi autorul ei.

— Şi e terminată? întrebă don Quijote.

— Cum poate fi terminată, răspunse el, dacă mie încă nu mi s-au sfârşit zilele".

Teribilul Gines tocmai afirmase unul din principiile de bază ale picarescului, care nu i se aplică lui *Don Quijote*, chiar dacă se termină tot cu moartea eroului. Don Quijote moare metaforic înainte ca Alonso Quijano să moară literalmente. *Lazarillo de Tormes*, arhetipul anonim al picarescului spaniol, publicat prima dată în 1553, e încă o lectură foarte plăcută şi a fost foarte bine tradus în engleză de poetul W.S. Merwin în 1962. Dacă povestea lăudărosului Gânds ar fi fost mai bună,

ea ar fi fost cu adevărat excelentă şi chiar este aşa, o dată ce face parte din *Don Quijote*. Ginf s-a stat patru ani la galere, dar e salvat de sentinţa de zece ani prin nebunia sublimă a lui Don Quijote. Gines şi ceilalţi condamnaţi, evadează, cu toate avertismentele disperate ale bietului Sancho că acţiunea lui Don Quijote este o sfidare la adresa regelui. Cervantes! captiv la mauri şi închis din nou în Spania pentru o presupusă fraudă în strângerea taxelor, exprimă aici propriile sale sentimente, dincolo de ironie, în discursul lui Quijote ce-i relevă tânguirea:, [...] sunt destui] care să-l slujească pe rege cu mai bune prilejuri şi mi se pare prea crud să faci robi din cei pe care Dumnezeu i-a făcut oameni liberi".

După oarecare învălmăşeală, gărzile fug iar Don Quijote îi învaţă pe prizonierii eliberaţi cum să meargă la Dulcinea să-i povestească aventura Gines. după ce încearcă să vorbească raţional cu furiosul Quijote, îi instigă pe condamnaţi să-l ia la bătaie şi să-i lovească cu pietre atât pe propriul lor salvator, cât şi pe Sancho, înainte de a fugi. până când:

„Nu mai rămăseseră decât măgarul şi Rocinante. Sancho şi don Quijote: măgarul, cu capul în pământ şi gânditor. scuturând din când în când din urechi, de parcă nu i-ar fi venit a crede că încetase viscolul de pietre care-i primejduia podoabele capului: Rocinante. Întins lângă stăpânul său. căci îl azvârlise la pământ alt pietroi: Sancho. numai în cămaşă, dârdâind de frica... Sfintei Frăţii", iar don Quijote amărât pentru că se vedea împodobit ca vai de el tocmai de cei cărora le făcuse atâta bine".

Patosul din acest pasaj mi se pare minunat: este unul din acele efecte „fără efect" ale lui Cervantes. Unamuno comentează încântător acest pasaj, cu aceeaşi nebunie sublimă a lui Quijote: „Asta ne învaţă să îi eliberăm pe condamnaţii la galere tocmai pentru că nu ne sunt recunoscători". Cavalerul Tristei Figuri nu e totuşi de aceeaşi părere cu exegetul său basc şi-i promite lui Sancho că de data asta şi-a învăţat lecţia, la care înţeleptul scutier răspunde: „Ai să ai măria-ta mai multă băgare de seamă cum am să fiu eu popă!" Cervantes a fost totuşi cel care a ţinut seama-datorită afecţiunii sale pentru această creaţie minoră dar superbă, Gines de Pasamonte, „vestitul vagabond şi hoţ". Gines, confident şi mic şaman al tartorului cel mare, este ceea ce s-ar putea numi un criminal canonic în literatură, asemeni lui Barnardine

din *Măsură pentru măsură* a lui Shakespeare sau lui Vautrin. superbul personaj balzacian. Dacă Vautrin a putut să reapară, dându-se drept episcopul Carlos Herrera, atunci şi Gines poate să devină maestrul Pedro, păpuşarul. O problemă importantă ar fi însă aceea de a vedea ce anume l-a determinat pe Cervantes, dincolo de mândria sa de autor, să-l aducă pe Gines de Pasamonte şi în partea a doua a lui *Don Quijote*.

Criticii sunt în general de acord că opoziţia între Gines şi Quijote, un picaro şarlatan şi un cavaler vizionar, este de fapt opoziţia între două genuri literare, povestirea picarescă şi romanul pe care Cervantes l-a inventat în mod esenţial, aşa cum Shakespeare (care nu cunoştea tragedia greacă decât prin ce rămăsese din ea în teatrul lui Seneca) a inventat tragedia, dar şi tragi-comedia moderai Don Quijote întrupează, ca şi eroii shakespearieni. interioritatea autentică, în timp ce acel pierde-vară de Pasamonte este numai exterioritate. În ciuda marelui dar pe care-l are de a se preface. Gines este multiform, dar nu se poate schimba decât în exterior. Quijote. ca şi personajele shakespeariene nu se poate nici el sustrage schimbării – acesta este rostul lungilor discuţii, uneori furioase, dar întotdeauna pline de dragoste, dintre el şi Sancho Panza. Aduşi împreună de ordinea jocului, ei sunt legaţi şi de umanizarea continuă pe care o adâncesc unul la altul. Există nenumărate crize între ei. pentru că nu se poate altfel în acest mediu donchişotesc. Sancho e uneori pe punctul de a abandona relaţia şi totuşi nu poate să o facă El e oarecum fascinat, dar în final dragostea e cea care îl ţine cu adevărat, la fel ca şi pe Don Quijote. Poate că nu putem distinge foarte bine această dragoste de ordinea jocului, dar aşa şi trebuie să fie. Desigur că un motiv pentru reapariţia lui Gines de Pasamonte în partea a doua este acela că el nu participă niciodată la joc. nici măcar ca păpuşar.

Fiecare cititor poate observa că diferenţa dintre cele două părţi ale lui *Don Quijote* este dată de faptul că toţi cei care au mai multă importanţă în partea a doua sunt fie creditaţi explicit pentru a fi citit prima parte ori pentru a fi jucat un rol în ea Aceasta creează un cadru diferit pentru reapariţia unui picaro ca Gines în momentul din capitolul 25. când întâlnim un om împopoţonat cu haine din piele de căprioară, bretele, şnururi, un pieptar scump şi cu un petec de tafta verde acoperindu-i un ochi şi întreagă acea jumătate a feţei. Este maestrul Pedro.

care a venit, după cum spune, cu maimuţa lui fermecată şi cu spectacolul eliberării Melisendrei de către soţul ei, vestitul cavaler rătăcitor Don Gaiferos. Ea este fiica lui Carol cel Mare, ţinută captivă de mauri, iar el este unul din principalii vasali ai regelui.

Stăpânul hanului unde maestrul Pedro îi întâlneşte pe Quijote şi Sancho e de părere că păpuşarul., vorbeşte mai mult decât şase oameni la un loc şi bea mai mult decât doisprezece11. După ce-i recunoaşte pe cei doi cu ajutorul maimuţei sale fermecate (care nu poate ghici decât trecutul, nu şi viitorul) –, Gines-Pedro pune în scenă spectacolul păpuşilor – fără îndoială una dintre cele mai frumoase metafore ale capodoperei lui Cervantes. Interpretarea clasică îi aparţine aici lui Ortega y Gasset, în ale sale *Meditaţii despre Quijote*. El compară teatrul de păpuşi al lui Pedro cu *Las Meninas* ale lui Velăsquez, unde artistul îşi pictează propriul atelier, alături de rege şi regină. Dar acesta nu e un tablou pe care Don Quijote să-l fi putut privi fără pericol şi el este şi cel mai nepotrivit spectator pentru teatrul de păpuşi:

„Văzând dară atâta păgânătate şi auzind atâta hărmălaie, lui don Quijote îi dete prin gând că n-ar fi rău să dea o mina de ajutor celor ce fugeau şi, ridicându-se-n picioare, spuse cu glas tare:

— N-o să îngădui defel ca atâta vreme cât eu trăiesc şi de faţă cu mine să se facă silnicie unui atât de viteaz cavaler şi unui îndrăgostit atât de îndrăzneţ ca don Gaiferos! Opriţi-vă. lepădături ce sunteţi, nu-l mai goniţi şi prigoniţi! Iar de nu, înseamnă că aveţi să vă măsuraţi cu mine!

Zis şi făcut; scoase spada din teacă, ajunse dintr-un salt, lângă dulap, fierbând de o nemaivăzută mânie, şi începu să care o ploaie de izbituri asupra întregii păgânătăţi de păpuşi, doborând pe unii, tăind capul la alţii, schilodindu-l pe cutare, sfărâmându-l pe celălalt şi. printre multe altele, repezi spadă-n sus şi în jos cu atâta turbare, că dacă meşterul Pedro nu s-ar fi plecat, nu s-ar fi chircit şi nu s-ar fi pitit, i-ar fi spintecat ţeasta atât de uşor. de-ai fi zis că-i de turtă dulce".

Acea lovitură de sus în jos, fără îndoială neintenţionată, ar putea fi miezul acestei intervenţii încântătoare. Maestrul Pedro a intervenit în ordinea jocului, acolo unde nu îşi are locul, şi aceasta se răzbună. Puţin mai devreme. Don Quijote îi spusese lui Sancho că păpuşarul trebuie să fi făcut un pact cu diavolul, deoarece maimuţa fermecată „nu răspunse decât la lucrurile petrecute sau la cele din clipa de faţă. căci

înţelepciunea Diavolului nu poate să meargă mai departe". Suspiciunea cavalerului în legătură cu şarlatanul continuă cu critica greşelilor lui Pedro. care consideră că moscheele maurilor trebuie să aibă clopote. Răspunsul defensiv al lui Gines-Pedro încurajează şi mai mult reacţia lui Quijote:

„Nu ţine cont de fleacuri, señor, şi nu aştepta ca totul să fie perfect! Nu sunt oare mii de comedii, jucate aproape zilnic, pline de greşeli şi de absurdităţi, care totuşi îşi urmează cursul şi mai sunt şi primite cu aplauze? Mergi mai departe, băiete, şi lasă-l să vorbească! Atâta timp cât mi se umple portofelul nu contează că sunt atâta greşeli în spectacolul meu câte pete în soare".

Răspunsul lui Don Quijote este sumbru şi laconic: „Ai spus adevărul". Aici maestrul Pedro a devenit cel mai mare rival literar al lui Cervantes: teribil de productivul şi apreciatul poet-dramaturg Lope de Vega, ale cărui triumfuri financiare au adâncit sentimentul de eşec al lui Cervantes, ca dramaturg. Asaltul cavalerului asupra iluziilor de mucava este o critică a gustului public şi, în acelaşi timp, o manifestare metafizică a voinţei vizionarului, estompând şi mai mult graniţele dintre artă şi realitate. Întreruperea e plină de umor, dar şi de satiră, abia atenuată de urmarea în care Quijote, dojenit, promite să plătească pagubele pricinuite şi-i învinuieşte pe aceiaşi vrăjitori cruzi de a-l fi înşelat, ca de obicei. Gines de Pasamonte dispare apoi din poveste, pentru că el şi-a încheiat rolul de alternativă picarescă a eroului. Nu ne rămâne decât plăcerea estetică şi o anecdotă care exprimă toată esenţa donchişotismului, arătându-i şi limitele şi persistenţa eroică de a depăşi limitele normative ale reprezentării literare. Gines. arhetip al picarescului, nu poate concura cu Don Quijote. precursorul triumfului romanului.

Cititorii se împart uneori în funcţie de preferinţa lor pentru prima sau a doua parte a romanului, nu pentru că acesta ar fi foarte diferite una de alta. ci pentru că sunt într-un mod straniu separate – nu atât prin ton şi atitudine, cât în funcţie de relaţia lui Quijote şi a lui Sancho cu lumea exterioară. Cervantes nu dă niciun semn de oboseală în partea a doua (pe care eu o prefer). Cavalerul şi scutierul său trebuie să întemeieze însă un nou tip de conştiinţă de sine. care li se poate părea uneori o povară. A şti că eşti un personaj într-o carte care tocmai se scrie nu te ajută deloc în aventurile tale. Înconjuraţi de

cititori care le cunosc eşecurile anterioare. Don Quijote şi Sancho rămân însă netulburaţi. Sancho are chiar mai mult elan. iar prietenia lor e chiar mai adâncă. Pe deasupra. îl avem pe Sancho aflat pe cont propriu, ca guvernator înţelept şi chinuit, pentru zece zile. până când demisionează şi revine la Don Quijote şi la sine însuşi. Ceea ce se întâmpla cu Cervantes în această a doua pane mă mişcă cel mai mult pentru că relaţia lui cu propria operă se schimbă. Se apropie de moarte şi ceva din el (după cum ştie foarte bine) va muri odată cu Don Quijote. În timp ce altceva, probabil mai adânc. va trăi prin Sancho Panza.

Relaţia lui Cervantes cu marea sa operă nu e niciodată uşor de studiat Leo Spitzer considera că ea îi poate conferi artistului o nouă autoritate, chiar dacă aceasta e una limitată:

„Mult deasupra cosmosului creaţiei sale… personalitatea artistică a lui Cervantes se ridică – o personalitate creatoare ce înglobează totul, ca natura, ca Dumnezeu, atotputernică, înţeleaptă, bună şi blândă… acest artist este asemeni creatorului divin fără a fi divinizat… Cervantes întotdeauna se înclină în faţa înţelepciunii divine, materializată în învăţăturile Bisericii Catolice şi în ordinea stabilită a statului şi a societăţii.1*

Fie că este sau nu un descendent al unor evrei convertiţi cu forţa, Cervantes ar fi fost un sinucigaş dacă nu s-ar fi înclinat în faţa acestei ordini, cum Spitzer bine ştia Orice ar fi (sau nu) *Don Quijote*, el oricum nu este un roman devoţional catolic şi niciun imn închinat „raţiunii suverane11, cum tot Spitzer sugera în carte râsul este adeseori melancolic, chiar dureros, iar Don Quijote este atât un devotat al afecţiunii umane, cât şi un om care suferă. Am putea totuşi defini ceea ce este caracteristic la Cervantes? Erich Auerbach spunea că aceasta „nu se poate descrie în cuvinte11, dar el a încercat totuşi cu mult curaj: „Nu este o filosofie şi nici scop didactic, nu avem nici măcar o fiinţă debusolată de nesiguranţa existenţei umane sau de puterea destinului, ca la Montaigne sau Shakespeare. Este o atitudine – o atitudine faţă de lume şi, de aici, o atitudine faţă de subiectul artei sale – în care curajul şi stăpânirea de sine joacă un rol important Alături de încântarea pe care i-o creează jocul său senzual şi atât de variat, este la el o anumită reticenţă şi mândrie meridională Aceasta îl face să nu ia jocul prea mult în serios.11

Mărturisesc că aceste fraze atât de elocvente nu descriu deloc

acel „Don Quijote pe care eu îl tot recitesc. E de ajuns să observăm că Cervantes pare să privească jocul lumii şi jocul lui Don Quijote sau al lui Sancho Panza la fel de serios pe cât de ironic. Cervantes este la fel de plurivalent ca şi Shakespeare: el ne conţine pe noi toţi, oricât de diferiţi am fi. Înţelepciunea este o calitate a lui Don Quijote cât şi a lui Sancho Panza, mai ales când îi analizăm împreună, aşa cum inteligenţa şi perfecta stăpânire a limbajului sunt caritătii ale lui Sir John Falstaff, Hamlet şi Rosalind. Cei doi eroi ai lui Cervantes sunt pur şi simplu cele mai complexe personaje literare din tot canonul vestic, cu excepţia poate a celor trei mari eroi shakespearieni deja amintiţi îmbinarea de nebunie şi înţelepciune şi altruismul lor mai pot fi întâlnite doar la personaje shakespeariene memorabile. Cervantes ne-a transformat pe noi înşine, ca şi Shakespeare. Nu mai putem sesiza ce anume îl face pe Don Quijote atât de original şi atât de straniu. Dar dacă jocul lumii mai poate fi încă localizat în marea literatură, atunci numai aici se poate întâmpla acest lucru.

6. Montaigne şi Molière: Aparenţa canonică a adevărului în literatura franceză nu pare să existe o personalitate unică ce ar putea fi considerată centru al canonului – niciun Shakespeare, Dante, Goethe, Cervantes, Puşkin sau Whitman. În loc de asta avem o întrecere de titani, oricare dintre ei putând fi desemnat: Rabelais, Montaigne, Molière, Racine, Rousseau, Hugo, Baudelaire, Flaubert, Proust. Poate că doi autori ar putea fi consideraţi împreună centru al canonului: de pildă Montaigne şi Molière, pentru că cel mai mare eseist a fost părintele spiritual al singurului rival pe care Shakespeare l-a putut avea, ca autor de comedie.

Molière îşi considera munca – a-i amuza pe oamenii obişnuiţi – o aventură ciudată, lucru pe care Shakespeare. cea mai complexă conştiinţă care a existat vreodată, se pare că nu îl făcea Publicul său încuraja orice fel de ciudăţenii. Regina Elizabeta nu era Regele Soare-Ludovic al XIV-lea, şi nici chiar James I, cel mai educat dintre monarhii britanici, nu mergea curent să vadă piesele lui Shakespeare. aşa cum se întâmpla cu Ludovic al XIV-lea şi Molière. Poate că de aceea Molière era mai reticent – deşi nu foarte mult, el fiind aproape la fel de universal ca şi Shakespeare. Există chiar o surprinzătoare afinitate a celor doi. care s-ar putea datora unei relaţii mutuale cu opera lui Montaigne. Alceste, protagonistul din *Mizantropul*, este Hamlet al lui

Molière. Amândoi apar din idei ale lui Montaigne şi amândoi justifică maxima sălbatică şi neliniştitoare a lui Nietzsche: „Când reuşim să exprimăm ceva în cuvinte, acel ceva e deja mort în inimile noastre; există întotdeauna o formă de dispreţ în actul vorbirii". Un astfel de dispreţ e depăşit de Hamlet abia în actul V şi nu e niciodată depăşit de mizantropul Alceste. Intuiţia atât de vehementă a lui Nietzsche se referă la vorbire, nu la scriere şi este în antiteză cu arta lui Montaigne eseistul.

Emerson, ca şi Nietzsche. un discipol recunoscut al lui Montaigne. spunea despre *Eseuri*: „Dacă tăiaţi aceste cuvinte, ele vor sângera, ele trăiesc ca oricare altă fiinţă vie". Triumful lui Montaigne stă în contopirea dintre el şi cartea lui. act evident care trebuie numit originalitate – cuvânt cu o conotaţie pozitivă mai mult în engleză decât în franceză, unde a fi original înseamnă a fi distinctiv. Ceea ce ar putea fi socotit mai puţin franţuzesc la Montaigne este stranietatea originalităţii sale radicale, care l-a făcut totuşi canonic – şi nu numai pentru Franţa, ci pentru Occident în general. Rămân în continuare uimit de neînţelegerea acestui adevăr important despre canon: operele se încadrează în canon tocmai datorită singularităţii lor, nu pentru că se potrivesc perfect unei ordini deja existente. Ca orice alt mare autor canonic, Montaigne îşi uimeşte continuu cititorii tocmai pentru că e diferit de toate ideile preconcepute cu care ne putem noi apropia de el. Ar putea fi considerat sceptic, umanist, catolic, stoic, chiar şi epicurian sau orice altceva am doii

Perspectiva şi forţa lui de cuprindere se ridică uneori la dimensiuni shakespeariene şi un mod de interpretare pentru opera lui este relaţia cu întreaga serie de personaje shakespeareane, nu doar cu autoreflexivul Hamlet (chiar dacă Montaigne nu ştia nimic despre Shakespeare. În timp ce Shakespeare ştia câte ceva despre Montaigne). Montaigne se schimbă pe măsură ce-şi citeşte şi revizuieşte opera Mai mult ca oriunde, aici putem spune că omul e cartea şi cartea e omul. Niciun alt scriitor nu se află într-un continuu dialog cu sine însuşi asemeni lui Montaigne, nicio altă operă nu este în aşa mare măsură un proces în continuă desfăşurare. Nu mă pot obişnui cu ea deşi o recitesc mereu pentru că e un miracol continuu mutabil. Singura experienţă comparabilă de lectură este recitirea caietelor şi jurnalelor lui Ralph Waldo Emerson conţinând versiunea americană a eseurilor lui

Montaigne. Dar jurnalele lui Emerson nu sunt doar o carte. În timp ce încercările lui Montaigne asta sunt Pentru un critic literar elegiac, ca mine, *Eseurile* lui Montaigne au un statut scriptural, aflându-se în competiţie cu Biblia, Coranul. Dante şi Shakespeare. Dintre toţi autorii francezi, Montaigne pare cel mai puţin închis între graniţele unei culturi naţionale (chiar mai puţin decât Rabelais şi Molière). deşi el a contribuit foarte mult la tradiţia gândirii franceze.

Mama lui Montaigne, pe care el abia o aminteşte, era dintr-o familie de evrei spanioli convertiţi. Prin convertirea lor îşi pierduseră apartenenţa la starea a doua în Spania şi se stabiliseră la Bordeaux. Deşi Montaigne a rămas catolic, unele rude ale sale au trecut la calvinism şi, oricare ar fi fost stilul lui ca scriitor, nu-l putem numi religios. Socrate e de zece ori mai des menţionat şi citat decât Christos în cartea lui Montaigne. Chiar şi M.A. Screech. singurul critic ce insistă asupra interpretării lui Montaigne ca scriitor catolic liberal, ajunge la concluzia că pentru Montaigne „divinul nu atinge niciodată viaţa umană fără a perturba acea ordine a naturii. În care omul se simte acasă". Ca persoană publică (adeseori împotriva voinţei sale). Montaigne a refuzat să ia parte la războaiele civile religioase dezlănţuite în Franţa în timpul vieţii sale. El îi era devotat lui Henric de Navara. gascon ca şi el. protestantul care s-a convertit la catolicism când a devenit Henric IV. pentru a salva Parisul şi regatul. Dacă sănătatea i-ar fi permis. Montaigne ar fi acceptat poate propunerea lui Henric de a deveni unul dintre consilierii săi. Dar soarta a decis altfel şi autorul *Eseurilor* a murit fără onoruri la curte, la vârsta de 59 de ani.

Cartea lui era deja vestită în întreaga Europă şi de atunci popularitatea şi influenţa ei nu au scăzut Dacă profeţia refractară pe care eu m-am aventurat să o fac este corectă şi noi nu ne aflăm la mai mult de zece ani distanţă de începutul unei noi epoci teocratice, Montaigne va dispărea totuşi pentru o vreme. Puterea lui se datorează mai ales tendinţei irezistibile a fiecărui bărbat de a se identifica cu autorul cărţii. Feministele nu-l vor ierta niciodată pe Montaigne, care îl depăşeşte cu mult pe Freud în şovinismul său masculin. Freud considera femeile un mister de nedezlegat, dar pentru Montaigne nu erau niciun mister. Ele erau aproape în afara umanităţii, în sensul în care aceasta avea valoare pentru Montaigne, pentru că ele erau identificate întru totul cu natura. El era însă mult prea înţelept ca să nu

înţeleagă, chiar şi în timpul său, cine purta vina pentru asta. Iată deci concluzia implicită a unui eseu târziu. *Asupra unor poezii de Vergiliu*:

„Eu cred că bărbaţii şi femeile sunt turnaţi în aceeaşi formă. Cu excepţia educaţiei şi a obiceiurilor, diferenţa nu e foarte mare. Platon îi invită pe toţi fără discriminare să se împărtăşească de bucuria tuturor studiilor, exerciţiilor, funcţiilor, ocupaţiilor în timp de pace şi de război, de toată avuţia comună. Filosoful Antistene a eliminat şi el orice distincţie între virtuţile feminine şi masculine. Este mult mai simplu să acuzi unul dintre sexe decât să-l scuzi pe celălalt, după vechea expresie populară: «Râde ciob de oală spartă»".

Citatele din acest capitol sunt preluate din traducerea foarte elocventă a lui Donald M Frame. care ne oferă şi cea mai bună interpretare a lui Montaigne. Frame plasează centrul continuu mutabil al operei lui Montaigne în înţelegerea treptată de către acesta a faptului că noi toţi. chiar şi umaniştii, facem parte din mulţime – ceea ce nu este o descoperire senzaţională având în vedere că ne îndreptăm vertiginos spre încheierea unei epoci democratice. Frame adaugă însă că această atitudine era una radicală şi antiumanistă pentru un scriitor cultivat de la 1590.

Pentru a recupera şi alte puncte de vedere radicale la Montaigne, propun să-l comparăm cu Blaise Pascal, omul de ştiinţă şi scriitorul religios născut cu 33 de ani mai târziu în 1623. Pascal rareori se referea la Montaigne fără nelinişte şi resentiment şi refuza să înţeleagă că de fapt. catolicismul lui Montaigne se dezvoltase pe fondul scepticismului său predominant o dată ce Montaigne vede doar schimbarea într-o lume de aparente platonice, nu este dificil pentru el să susţină o doctrină a unui Dumnezeu catolic imutabil şi dincolo de posibilităţile noastre de cunoaştere. Dumnezeul lui nu este ascuns, dar este de neatins, aşa că noi suntem obligaţi să aşteptăm cu răbdare până când Dumnezeu ni se va dărui. Între timp trăim ca oameni naturali, sceptici.

dar fericiţi de lumea pe care o locuim. Prin contrast, Dumnezeul lu' Pascal este atât ascuns, cât şi posibil de atins, paradox ce creează contextul necesar tragediei, ca la Racine, şi nu se potriveşte comediei, ca la Molière. Ceea ce Montaigne a fost pentru Molière a fost Pascal pentru Racine: stimulul viziunii dramatice. Scepticismul lui Montaigne a influenţat probabil apariţia tragi-comediei în *Hamlet*, dar şi mai mult

a comediei ironice din *Mizantropul*. Viziunea tragică în Franţa, exemplificată de Pascal şi Racine, nu a circulat însă la fel de mult în afara graniţelor ţării ca viziunea comică a lui Montaigne şi Molière.

Neocreştinismul dogmatic al lui T.S. Eliot l-a îndemnat să-l prefere pe Pascal lui Montaigne, o alegere spirituală posibilă, dar o judecată literară de neacceptat Eliot a avut dificultăţi în comentarea *Cugetărilor* lui Pascal, care sunt un caz notoriu de interpretare părtinitoare a lui Montaigne în asemenea măsură încât se apropie de plagiat Unii critici au susţinut că Pascal şi-a scris cugetările cu o copie a *Eseurilor* lui Montaigne deschisă în faţa lui. Fie că e adevărat sau nu, este oricum o metaforă foarte potrivită pentru modul, plin de melancolie şi resentimente, în care Pascal refoloseşte opera lui Montaigne. Ne aflăm aproape în situaţia din povestirea lui Borges, *Pietre Menard*, *autorul lui Quijote*, cu Pascal drept Menard şi Montaigne în locul lui Cervantes. Iată acum una din comparaţiile mele preferate – aceea dintre cugetarea 358 a lui Pascal şi un moment de vârf al eseului lui Montaigne *Despre experienţă*.

„Omul nu e nici înger, nici animal şi atunci când ar vrea să; întruchipeze îngerul apare, din nefericire, animalul".

„Ei vor să iasă din ei înşişi şi din condiţia de om. Asta e o nebunie: în loc să se transforme în îngeri, ei se transformă în animale, în loc să se ridice, se coboară".

Montaigne îşi are sursele lui, pe care le revizuieşte şi le transcende prin intermediul puternicei sale personalităţi. La Pascal însă totul este preluat de la Montaigne, pe care nu-l acceptă, dar de care este obsedat. Rezultatul este de două ori nefericit: Pascal doar ne dojeneşte pe toţi, însă Montaigne îi acuză pe unii dintre noi de o nebunie idealizantă. Pascal ne reduce la acţiunile noastre, Montaigne este interesat de esenţa fiinţei noastre. De ce a fost însă Pascal atât de obsedat de Montaigne? Eliot insistă că Pascal l-a studiat pe Montaigne pentru a-l desfiinţa, însă nu a putut să o facă pentru că ar fi fost ca şi cum ar fi aruncat grenade în ceaţă. Montaigne este. după părerea lui Eliot… o ceaţă, un gaz, un fluid, un element insidios". Aceasta este desigur cea mai ciudată descriere a lui Montaigne încercată vreodată. Intenţia metaforei invidioase a lui Eliot este revelată atunci când autorul *Crimei din catedrală* insistă că Montaigne „a reuşit să exprime scepticismul *fiecărei* fiinţe umane", printre care se numără şi Pascal şi

Eliot, fără îndoială.

Părerea mi se pare greşită şi îl subestimează pe Montaigne. a cărui originalitate şi forţă nu se datorează scepticismului său limitat, rămas totuşi în limitele catolicismului. Cu toată modestia lui ironică. Montaigne are uneori charisma lui Hamlet Ceea ce ne farmecă nu este scepticismul lui, ci personalitatea atât de originală – prima afirmată de vreun scriitor ca material al propriei opere. Walt Whitman şi Norman Mailer sunt descendenţi indirecţi ai lui Montaigne, aşa cum Emerson şi Nietzsche sunt succesorii lui direcţi. Pascal, aşa-zisul său adversar. este una dintre victimele involuntare ale lui Montaigne. Nici ceaţă, nici gaz, nici fluid, Montaigne este un om complet, adevărat şi. În acest fel. O ofensă pentru cei ce imploră cu disperare graţia divină ca Pascal şi T.S. Eliot, niciunul dintre ei nefiind un autor comic, chiar dacă fiecare în parte e destul de ironic.

Studiul lui Frame despre Montaigne se numeşte *Montaigne*'s *Discovery of Man* (*Descoperirea omului la Montaigne*) şi chiar dacă sfârşitul secolului al XVI-lea pare un moment destul de târziu pentru o astfel de descoperire, e destul de dificil să numim un precursor autentic pentru Montaigne. chiar mai dificil decât pentru Freud. Montaigne a atribuit totul lui Seneca şi lui Plutarh, dar el nu a împrumutat prea mult de la ei. În afara informaţiei. Montaigne. este. desigur, un original: conştiinţa de sine n-a fost niciodată atât de bine exprimată şi atât de complet. Miracolul, la Montaigne, constă în faptul că el nu este niciodată „conştient de sine" în sensul nostru contemporan, negativ. Noi nu facem un compliment cuiva dacă spunem că este „conştient de sine". Montaigne vorbeşte despre sine în 850 de pagini şi nouă nu ni se pare totuşi de ajuns, pentru că el reprezintă mai mult decât omul obişnuit, omul care are dorinţa, capacitatea şi şansa de a gândi şi de a citi.

Acesta este talentul sau charisma lui şi este foarte greu de explicat Emerson, care a înţeles acest lucru, nu a reuşit totuşi să-l lămurească şi nici alţi exegeţi ai lui Montaigne n-au reuşit Singura cheie ar putea să ne-o dea Socrate. care pare să-l fi bântuit pe Montaigne în scrierile sale. Istoricul elveţian Herbeit Lüthy credea că Montaigne, există în întregime cu totul cuprins în cea mai neutră frază a lui: „Când mă joc cu pisica, cine poate spune dacă eu mă joc cu ea sau ea se joacă cu mine?" Ideea depăşeşte chiar perspectivismul; e un joc,

chiar unul socratic. Totuşi. Socrate văzut de Platon e un dualist, ridicând sufletul deasupra corpului, în timp ce Montaigne este monist, refuzând să chinuie trupul pentru a face plăcere sufletului. Nici chiar Socrate nu este deci o cheie pentru a-l înţelege pe deplin pe Montaigne. Ce anume i-a dat acestuia claritatea de a vedea şi scrie adevărul despre sine însuşi? Majoritatea cititorilor sunt de acord că cel mai bun eseu al lui Montaigne este cel scris ca o concluzie a cărţii sale: Despre *experienţă*. Am să încerc şi eu deci să găsesc adevărul despre Montaigne în acest eseu. dacă e posibil.

Cel mai bun eseu al lui Emerson este intitulat, în mod firesc. *Experience* (*Experienţă*) şi există aici un moment anume (pe care eu îl prefer) care demonstrează elocvent tot ce a învăţat el de la maestrul său. Montaigne: „Nu putem să nu vorbim de necesitatea noastră constituţională de a vedea lucrurile din perspectivă personală ori saturate de propriile noastre stări psihice. Şi totuşi Dumnezeu s-a născut din aceste stânci întunecate. Nevoia face din morală virtutea capitală a încrederii de sine. Trebuie să ne păstrăm această sărăcie, oricât de scandaloasă, să ne întoarcem înspre noi înşine, după tentaţia acţiunii, şi să ne recăpătăm propria axă. **

„Sărăcia" este aici o nevoie a imaginaţiei, cum se va întâmpla şi în poezia lui Wallace Stevens. Ce însemna „sărăcia** lui Montaigne, nevoia lui imaginativă pentru cititorii *Eseurilor*? Nevoia şi charisma sunt unul şi acelaşi lucru şi dau seama de structura operei lui. El se teme de melancolie, a lui sau a noastră, şi oferă drept antidot înţelepciunea. Melancolia lui este ea însăşi canonică şi la fel a devenit şi înţelepciunea în legătură cu această melancolie canonică, îmi place cel mai mult studiul lui Maggie Kilgour *From Communion to Canibalism* (*De la comuniune la canibalism*):

„Asociată cu teoriile influenţei astrelor. intervenţia puterilor externe în corp. melancolia se leagă de teoriile influenţei poetice şi a fost identificată încă de la început cu personalitatea artistică, întotdeauna considerată esenţial ambivalenţă. Melancolia a fost considerată atât stare psihică, cât şi boală şi, prin combinarea teoriilor iniţial opuse ale lui Galenus şi ale lui Aristotel. atât blestem, cât şi binecuvântare. Era atât semnul *geniului*, cât şi al unui *daimon* vicios, în sensul vechi al spiritelor tutelare bune sau rele. dar şi în cel nou al calităţilor înnăscute. **

Melancolia sau ambivalenţa artistică este legată de spaima estetică de a nu fi efectul propriei creaţii, ca în cazul unui mare poet şi înger căzut. Satan al lui Milton – Lucifer înainte de a cădea La Montaigne. melancolia devine centrală destul de devreme în Canea I. eseurile 2 şi 3 *Despre tristeţe* şi *Sentimentele noastre ne depăşesc* – dar nu aflăm prea multe din aceste încercări. Melancolia autentică şi matură la Montaigne transcende ambivalenţele auctoriale şi se întoarce spre marile umbre ale durerii şi ale morţii. Cea mai mare prietenie şi aproape singura din viaţa lui Montaigne a fost aceea cu Étienne de la Boetie. cu doi ani mai în vârstă decât el. După şase ani de prietenie strânsă. La Boetie a murit subit la vârsta de 32 de ani. Poate pentru că nu mai dorea să sufere niciodată o astfel de pierdere. Montaigne n-a mai avut niciun prieten adevărat de atunci. Viziunea creştină sau paulină asupra morţii, ca anormalitate adusă de căderea din Paradis, nu este şi a lui Montaigne. Cum observă Hugo Friedrich. Montaigne nu se oboseşte să polemizeze cu doctrina creştină, ci pur şi simplu o ignoră ca irelevantă pentru opera lui. În ciuda devotamentului său faţă de Socrate, Montaigne nu împărtăşeşte ideea socratică a nemuririi sufletului, ca să nu mai vorbim de doctrina creştină a învierii. Nimic n-ar putea fi mai puţin creştin (sau mai amuzant) decât sfatul lui Montaigne pentru pregătirea de moarte din *Despre fizionomie*, Cartea 3, eseul 12:

„Dacă nu ştii cum să mori, nu te îngrijora! Natura te va învăţa ce să faci la momentul oportun, complet şi adecvat Ea va îndeplini perfect această îndatorire pentru tine, nu-ţi bate capul cu asta!

Ne tulburăm viaţa cu griji despre moarte şi moartea cu grijile vieţii. Una ne chinuie, cealaltă ne înspăimântă. Noi nu ne pregătim împotriva morţii; aceasta e doar o clipă. Un sfert de oră de suferinţă, fără consecinţe şi fără probleme nu merită precepte speciale. În realitate, ne pregătim împotriva pregătirilor de moarte".

A spune adevărul, pentru Montaigne, înseamnă în final a vorbi *Despre experienţă*, ultimul eseu şi cel care urmează acestei respingeri a morţii creştine. Scepticismul natural cedează în faţa cunoaşterii naturale, doar pentru a se întoarce la limitele cunoaşterii şi la Socrate: „Din experienţa mea pot afirma ignoranţa umană, care este cel mai sigur lucru în toată şcoala lumii. Cei care nu vor descoperi propria, lor ignoranţă în exemplul deşertăciunii mele sau a lor. să o recunoască cu

ajutorul lui Socrate. marele înţelept".

Ceea ce depăşeşte ignoranţa este ceea ce Freud avea să numească înţelegerea faptului că eul este un eu corporal, adevăr pe care Montaigne îl exprimă cu mult mai multă artă:

... În cel mai bun caz. toată această amestecătură mâzgălită de mine aici este doar înregistrarea încercărilor vieţii mele, care pentru o minte sănătoasă e destul de exemplară dacă îi iei învăţătura pe dos. Pentru sănătatea trupului însă. nimeni n-ar putea oferi mai multă experienţă folositoare decât mine. care îl prezint pur. deloc corupt sau schimbat de artă sau teorie. Experienţa este într-adevăr la ea acasă în medicină, unde raţiunea îi cedează ei toată autoritatea".

Raţiunea se referă probabil la „fiinţă" şi. aşa cum insistă Montaigne. ea nu înfăţişează fiinţa, ci doar trecerea, iar sănătatea noastră corporală este doar o poveste a trecerii. Experienţa este trecere şi aceasta va deveni filosofia întregii literaturi de după Montaigne. de la Shakespeare şi Molière la Proust şi Beckett Montaigne a încercat să îşi reprezinte propria fiinţă doar pentru a revela adevărul că sinele este trecere sau tranziţie, o simplă traversare. Dacă şinele este mişcare, atunci cronicarul acestui sine nu-şi poate aminti întotdeauna „ce a vrut să spună".

Înţelepciunea este cunoaştere pentru că, iluzorie în sine însăşi, cunoaşterea rămâne la nivelul lui „ce a vrut să spună". A fi înţelept înseamnă să vorbeşti despre trecere. Deşi Montaigne are întotdeauna un sine, acest sine se transformă continuu într-un alt sine, aşa cum fiecare ton cedează altui ton:

„Trebuie să învăţăm să suportăm ceea ce nu putem evita. Viaţa noastră, ca şi armonia lumii, e compusă din lucruri opuse, din tonuri diferite, blânde şi aspre, ascuţite şi joase, mai stinse sau mai puternice. Dacă unui muzician i-ar plăcea o singură tonalitate ce ar mai avea el de spus? El trebuie să ştie cum să folosească şi să îmbine toate tonurile. La fel trebuie să facem noi cu binele şi răul, care sunt consubstanţiale cu viaţa noastră Existenţa noastră este imposibilă fără acest amestec şi niciun element nu este mai puţin necesar decât altul. A încerca să lupţi împotriva acestei necesităţi naturale ar însemna să imiţi nebunia lui Cresiphon, care s-a luat la; întrecere cu propriul lui măgar să vadă care loveşte mai tare".

Nu pot spune că acest sfat e uşor de urmat, deşi ştiu că este un

sfat înţelept Totuşi, nu mă afectează faptul că, încercând să mă împotrivesc] necesităţii naturale, sunt angajat într-o luptă cu un catâr şi că voi pierde, La Montaigne, acesta este preludiul unei discuţii foarte oneste despre suferinţele cumplite pe care i le pricinuiau pietrele la rinichi şi despre alinarea ironică adusă de propria lui raţiune: „Dar tu nu vei muri de boală, tu vei muri încă în viaţă Moartea ta poate ucide foarte bine şi fără ajutorul bolii, iar bolile au dat moartea deoparte în cazul acelora care au trăit mai mult tocmai pentru că se aşteptau să moară dintr-o clipă în alta1

Nu e sigur aici cât de departe merge ironia, dar pe măsură ce ne apropiem de ultimele pagini ale eseului, aceasta se accentuează:

„Eu. care mă laud că mă bucur atât de asiduu de plăcerile vieţii, când le privesc de aproape, nu mai găsesc în ele nimic altceva decât vânt. Şi ce dacă? Noi toţi suntem vânt şi vântul însuşi, mai înţelept decât noi. vrea să facă zgomot şi să se mişte, e mulţumit de ceea ce face. fără să-şi dorească stabilitate şi soliditate, calităţi ce nu-i aparţin".

Montaigne declară aici atât limitarea cât şi libertatea sa: pentru plăcerile vieţii, pentru sine. pentru *Eseurile* sale. Putem fi la fel de înţelepţi ca vântul doar dacă nu insistăm asupra unor calităţi pe care nu le avem. Oricât de ironic, acest eseu rămâne o apărare a sinelui, a, plăcerilor naturale şi a. scrierilor lui Montaigne. acceptând faptul că toate sunt fenomene trecătoare. Eseul continuă să insiste că e de ajuns să trăieşti corect această trecere:

„Noi suntem nişte proşti. Spunem mereu: «Şi-a petrecut viaţa fără să facă nimic», «Azi n-am făcut nimic». Înseamnă asta că n-am trăit? Este ocupaţia noastră cea mai importantă… A ne forma caracterul este datoria noastră, nu a scrie cărţi. Trebuie să câştigăm ordine şi linişte în comportamentul nostru, nu războaie şi teritorii. Marea şi glorioasa noastră operă este o viaţă trăită corect".

Aceste cuvinte au avut o pregnanţă specială pentru Montaigne şi pentru primii săi cititori, pentru că aveau drept context un război brutal, din trei părţi, între Liga Catolică, condusă de familia de Guise, protestanţi, conduşi de Henric de Navarra şi regalişti, conduşi de Hernie al III-lea, ultimul rege din familia Valois. Ordinea şi liniştea erau deci greu de atins şi pasajul citat păstrează acuitatea problemei. Pe măsură ce *Despre experienţă* îşi atinge punctul culminant, înţelepciunea concurează ironia pentru ascendenţă retorică. Socrate

este invocat încă o dată, aducându-i-se un adevărat tribut, introdus de o observaţie plină de farmec: „Nu există nimic mai remarcabil la Socrate decât faptul că la vârsta lui (înaintată) mai are timp să ia lecţii de dans, să-nveţe să cânte la diferite instrumente muzicale şi să considere acest timp bine petrecut". Spre sfârşitul vieţii sale, Montaigne îl imită pe Socrate, având drept motto următoarea frază: „Cu cât e mai scurtă viaţa, cu atât trebuie să mi-o fac mai plină şi mai profundă*. Până acum am încercat să demonstrăm afirmarea vieţii obişnuite de către Montaigne, lucru care l-a deranjat într-atât pe Pascal, încât a revizuit-o plagiind, dar în contextul ei complex suntem copleşiţi şi uităm de Pascal:

„Ei vor să fugă de ei înşişi şi de condiţia umană Asta este nebunie: în loc să se transforme în îngeri, se transformă în animale; în loc să se ridice, se coboară Aceste stări transcendente mă înspăimântă. ca înălţimi inaccesibile şi nimic nu mi se pare mai greu de înţeles în viaţa lui Socrate decât extazul şi posesiunea lui de către daimon. Nimic nu este atât de uman la Platon cum sunt calităţile pentru care el e considerat divin. Dimpotrivă, printre ştiinţele noastre, acelea care s-au ridicat cel mai sus mi se par mie cele mai terestre şi mai joase şi nimic nu mi se pare mai umil şi mai muritor în viaţa lui Alexandru cel Mare ca visurile sale de nemurire. Philotas i-a răspuns cu o ironie muşcătoare când l-a felicitat într-o scrisoare pentru a fi fost numărat printre zei de către oracolul lui Jupiter Ammon: «În ce te priveşte, sunt foarte bucuros de asta. dar am motivele mele să îi plâng pe oamenii care vor trebui să trăiască cu şi să asculte de un om de o. asemenea valoare, neinteresat de adevăratele proporţii umane»". *

Acest pasaj pare să atingă un hotar al artei de eseist: are o forţă sublimă în respingerea celor mai buni – Socrate şi Alexandru – în ceea ce au ei mai rău. Melancolia şi ambivalenţele scriitorului au fost depăşite; nu există sentimentul faptului tardiv la Montaigne când acesta se confruntă cu anticii, pe care-i preţuieşte dar îi şi judecă prin testul înţelepciunii umane. Aşa cum spune Frame, Montaigne şi-a umanizat umanismul, iar înţelepciunea depinde de singura formă de cunoaştere pe care noi putem fi în stare să obţinem în mod siigur: cum să trăim A exprima lucrurile astfel înseamnă însă a-l pierde pe Montaigne. Trebuie să ne întoarcem mereu la scrisul lui pentru a înnoi înţelepciunea canonică imposibil de găsit altundeva. Eseul Despre

experienţă, oricât de plin de înţelepciune, contează mai mult pentru că afirmaţiile sale se bazează pe o muzică a cunoaşterii, de negăsit în altă parte:

„Este perfecţiunea absolută, virtual divină, să ştii să te bucuri cu adevărat de fiinţă. Căutăm alte condiţii pentru că nu ştim să le folosim pe ale noastre şi ieşim din noi înşine pentru că nu ştim cum este înăuntru. Şi totuşi nu are niciun rost să ne urcăm pe catalige, pentru că şi aşa tot trebuie să ne folosim propriile picioare. Chiar pe cel mai înalt tron din lume, tot pe propriul şezut ne sprijinim4 1

Pascal trebuie să fi fost redus la o considerabilă agonie prin această i viziune comică, ce nu lasă loc nici unei dorinţe transcendente, nici unui pariu al credinţei şi nici tragediei unui Dumnezeu care se ascunde. Rostogolindu-ne spre o nouă epocă teocratică, ar trebui să ne folosim 3 de cele 4 propoziţii ale lui Montaigne ca de un talisman împotriva spaimelor apocaliptice. Montaigne ne ajută să centrăm canonul occidental pentru că cititorul poate localiza şinele, oricât de mult s-ar fi fărâmiţat de-a lungul timpului, luându-l drept ghid pe Montaigne. Până la apariţia lui Freud, niciun alt scriitor nu ne-a dat atât de mult şi mi: se pare un tribut adus lui Freud dacă l-am considera pe acesta un Montaigne al epocii noastre haotice.

Poetul şi romancierul victorian George Meredith. care a scris o comedie în stilul lui Molière în interiorul celui mai bun roman al său. *Egoistul*, a scris şi un *Eseu asupra comediei* ce ni-l înfăţişează pe Molière aflat, în mod precar, între publicul înalt şi cel din clasa de mijloc, jucat şi la curte şi în oraş. dar cu inima aparţinând în secret oraşului. Aceasta este probabil o idealizare, căci Molière. fiul unui tapiţer. mai mult chiar decât Shakespeare. fiul unui negustor de mănuşi, pare să fie creatorul de comedii al epocii aristocratice. Montaigne. În faza lui finală, s-a asociat foarte mult cu poziţia omului de rând. dar Molière. ca şi Shakespeare. rareori ne lasă să-i ghicim cele mai profunde simpatii. Ca Montaigne. el este un naturalist şi poate chiar un sceptic şi. desigur, la fel de profan ca şi Shakespeare.

Atitudinea pragmatică a lui Aristofan este împărtăşită de Molière. deşi acesta respinge în general spiritul lui Aristofan. deloc potrivit la curtea lui Ludovic al XIV-lea. Dumnezeu, pentru Molière. Însemna în mod pragmatic, gloriosul său monarh, fără a cărui simpatie şi al cărui sprijin Molière n-ar fi rezistat duşmanilor săi, bigoţii din

Paris. Regele Soare a fost unul din stâlpii de rezistenţă ai carierei lui Molière; celălalt a fost devoţiunea aproape religioasă pentru teatru, unde munca lui de dramaturg, actor şi director a durat o viaţă. Molière a murit de o moarte legendară, după a patra reprezentaţie a *Bolnavului închipuit* (1673), farsă pe care o scrisese şi o pusese în scenă şi în care juca rolul principal, deşi era foarte bolnav. Avea 50 de ani, din care 30 îi petrecuse în teatru.

Schimbarea canonului este o operaţiune simplă în lumea noastră academică, muribundă, dar mult mai dificilă în sfera pragmatică a scenei, unde Molière nu este mai ameninţat decât Shakespeare, o dată ce publicul de teatru, spre deosebire de cel academic, poate oricând vota cu picioarele. Molière are deci mai multe şanse să reziste în America decât Montaigne, chiar dacă el îl urmează pe Montaigne în a demonstra aspectul iluzoriu al adevărului, lucru bine primit de idealişti şi de ideologi, care au acaparat Academia în numele dreptăţii sociale. Noii puritani, ca şi cei vechi, nu sunt de acord nici cu Montaigne, nici cu Molière. dar în cazul celui din urmă acest lucru contează destul de puţin. Poate că el va păstra scepticismul lui Montaigne, chiar dacă noi ne îndreptăm spre o nouă epocă teocratică. În care puţini vor mai considera adevărul iluzoriu şi Montaigne însuşi va dispărea, alături de Freud.

În comediile lui Molière şi în eseurile lui Montaigne adevărul este întotdeauna iluzoriu. Întotdeauna relativ şi disputat de indivizi, tabere sau şcoli aflate pe poziţii opuse. În măsura în care putem ajunge la conştiinţa lui Molière. dând la o parte evidenta lui nefericire familială, o credinţă sigură în teatru i-a oferit probabil o anumită detaşare sau seninătate, pe care ne place să i-o atribuim şi lui Shakespeare. Cu cei doi mari dramaturgi nu putem fi însă niciodată siguri şi poate că e mai bine aşa. Înalta viziune comică, când nu pierde nimic din vedere (ca la Molière) deranjează desigur şi chiar sperie. Nu pot citi Molière şi nu pot merge la un spectacol cu *Tartuffe* sau cu *Mizantropul* fără să reflectez la defectele mele sau ale duşmanilor mei. Personajele lui Molière sunt obsesive, dar, spre deosebire de cele groteşti ale lui Ben Jonson. ele nu sunt prezentate ca nişte caricaturi. Aici se poate observa geniul unic al lui Molière. care scrie ceea ce eu numesc „farsă normativă" – oximoron folosit tocmai pentru a sublinia ideea.

Jacques Guichamaud remarca memorabil că piesele lui Molière arată că „viaţa fiecăruia este un basm. O farsă, o ruşine" şi că spectatorul „e adus într-o stare de rea-credinţă pentru a evita să se îndoiască de el însuşi". Cu acelaşi elan. el continuă susţinând că cele mai bune piese ale lui Molière dovedesc că sufletul „este esenţial vicios. Însoţit de iluzia libertăţii". Această apreciere poate părea cam severă având în vedere că Molière păstrează destul de mult din ideile lui Montaigne pentru a ne da sentimentul că există şi altceva în suflet în afară de viciu şi libertate iluzorie. Oricare ar fi însă această calitate a sufletului, marea diferenţă faţă de Montaigne este că sentimentul „trecerii", predominant în *Eseuri* e înlocuit la Molière de forţa repetiţiei. Montaigne se schimbă, dar personajele lui Molière nu o pot face. Ele trebuie să continue să fie ce au fost şi înainte. Montaigne îşi ascultă propria conştiinţă, ca şi Hamlet sau Iago. Exact acest lucru nu-l pot face însă protagoniştii pieselor lui Molière.

Conform părerii comune, capodoperele lui Molière sunt *Mizantropul*, *Tartuffe* şi ambivalentul *Don Juan*, o piesă în proză mai mult decât în versuri şi greu de interpretat ca piesă comică – mai ales acum. Am văzut *Don Juan* jucat de parcă Molière şi-ar fi admirat protagonistul, ceea ce nu se susţine, sau ea» şi cum l-ar fi condamnat întru totul, ceea ce din nou nu se susţine. *Mizantropul* şi *Tartuffe* sunt mai puţin problematice, chiar dacă sunt destul de complexe. Nu vom şti niciodată dacă Shakespeare a avut o relaţie mai specială cu *Hamlet*, printre celelalte piese ale sale, chiar dacă criticii au presupus asta de-a lungul secolelor. Există o legătură între Alceste. mizantropul, şi Molière. care l-a creat, regizat şi a jucat şi rolul acestui personaj, mai interesant decât toate celelalte create de el, dar această legătură nu este nicidecum identitate. Unde este adevărul în *Mizantropul*? Cine suntem noi ca să gândim corect şi să-l judecăm pe Alceste? Adevărul iluzoriu la Molière este parţial efectul spiritual al lui Montaigne dar mai ales rezultatul temperamentului atât de original al lui Molière însuşi.

Mizantropul este. dincolo de orice, o piesă de o vitalitate şocantă; Molière trebuie să fi fost posedat de o forţă daimonică pe când a compus-o. De câte ori o văd sau o recitesc sunt uimit de ritmul şi de energia ei – e un fel de scherzo violent de la început până la sfârşit Traducerea lui Richard Wilbur reliefează această calitate de la

început:

Philinte: Acum, ce s-a întâmplat iar?

Aceste: Lasă-mă. rogu-te!

Philinte: Ei, hai, ce este? Tonul acesta sumbru…

Alceste: Lasă-mă, am spus. Îmi tulburi singurătatea.

Philinte: O. ascultă-mă acum şi nu-ţi uita bunele maniere!

Alceste: Ba o să le uit. de vreau, domnule, şi o să fiu şi surd!

Respingându-şi vehement prietenul doar pentru un salut cordial adresat unei conştiinţe. Alceste stabileşte pe loc acel exces comic ce-l va marca de-a lungul piesei. Forţa răspunsului său în fiecare moment al piesei putea fi numită fie „eroică", fie „nebunească". Ea nu are însă nimic donquijotesc. Ca şi Tartuffe şi Don Juan. Alceste este un personaj prea puternic pentru contextul în care se află – un simplu salon. Tartuffe este un ipocrit religios sublim, ca şi vânzătorul de indulgenţe a lui Chaucer. dar energia lui e atât de mare încât unii critici l-au comparat cu acei vitalişti de o eroică proastă reputaţie, târgoveaţa din Bath şi Falstaff. Energia lui Don Juan este. În mod straniu, asemănătoare cu a lui Iago şi este încă o profeţie a nihilismului modern.

Există o dialectică ciudată la Molière care seamănă cu tendinţa lui Shakespeare de a îmbogăţi personajele înstrăinându-le de comuniunea cu ceilalţi. Alceste, Tartuffe. Don Juan seamănă cu Hamlet. Iago şi Edmund. iar preţul ambivalenţei lor energetice este separarea lor de toţi ceilalţi. Philinte este Horatio pentru Alceste, în timp ce Tartuffe şi Iago îşi au doar propriile victime. Don Juan îl are pe Zgăuarelle, mult încercatul său valet, în timp ce Edmund îi are doar pe cei „ai lui în câmpurile morţii". la fel ca Goneril şi Regan. Mi se pare puţin deconcertant faptul că cei doi mari dramaturgi consideră amândoi că devenim mai exuberanţi, chiar dacă într-un mod negativ, atunci când ne despărţim de ceilalţi şi nu când suntem împreună cu ei. Această asemănare între Shakespeare şi Molière nu este însă accidentală.

Care este adevărul despre Alceste? Este adevărul atât de evaziv încât să ne creeze o viziune definitiv ambivalenţă despre el? Richard Wilbur. care a reuşit miracolul de a-l face pe Alceste să vorbească în engleză, are o concluzie destul de echilibrată, dar prea severă, după părerea mea:

„Dacă Alceste nu suportă simplitatea, ceea ce este adevărat, el este din nefericire compromis şi exploatat de egoismul lui nesfârşit dar inconştient… Ca mulţi alţi oameni lipsiţi de umor şi plini de indignare, e aspru cu toată lumea, dar nu şi cu sine şi nu înţelege că îşi trădează propriul ideal… O victimă, ca şi toţi ceilalţi din jurul lui. a pretenţiilor morale ale vremii, el nu poate fi în mod constant omul de onoare simplu, mărinimos, pasionat, hotărât, adevărat Valoarea lui stă în puterea de a fi conştient de acest ideal şi de capacitatea lui de a-l întrupa Vina comică stă în confuzia donquijotescă dintre el însuşi şi ideal. În dorinţa de a schimba lumea de dragul scopurilor sale autoînşelătoare şi histrionice. Paradoxal deci. adeptul sentimentelor adevărate şi al ouestităţii este personajul cel mai artificial, cel mai greu de înţeles, şi cel mai ameninţat de lipsa de substanţă şi de solitudinea în care se mişcă toate personajele din lumea ipocrită şi gâlcevitoare a acestei piese. Alceste trebuie să joace continuu ca să poată crede în propria existenţă”.

Este o interpretare inteligentă şi specifică a piesei, dar nu îi oferă lui Alceste prea mult şi nici nu poate fi întregul adevăr pentru că publicul lui Molière şi cititorii lui Wilbur vor continua să prefere personajul acesta peipetuu revoltat oricărui alt personaj din piesă, încercaţi să-l subsituiţi pe Alceste cu Hamlet în prima propoziţie pe care am citat-o din fragmentul lui Wilbur şi continuaţi să citiţi întregul pasaj ca şi cum ar fi vorba de Hamlet. Unele lucruri nu se vor potrivi: Hamlet este amuzant, foarte dur cu el însuşi şi nu are o atitudine donquijotescă. Dincolo de asta însă. ceea ce scrie Wilbur despre Alceste s-ar putea verifica şi în cazul lui Hamlet. Dacă Molière a intenţionat ca

Alceste să fie o critică la adresa lui însuşi nu putem şti, cum nu ştim nici dacă Shakespeare şi-a reprezentat propriile calităţi în Hamlet Alceste însă mi se pare singurul personaj din piesele lui Molière. care are inteligenţa morală (deşi nu şi umorul) ce l-ar putea ajuta să scrie o piesă de Molière. La fel. s-a constatat de mult că Hamlet, autorul cunoscutului moment de „teatru în teatru”, ar fi putut scrie întreaga piesă *Hamlet*.

John Hollander remarca acele caracteristici ale unei piese care are drept protagonist un personaj satiric. Chiar ipocritul Tartuffe şi libertinul Don Juan sunt nişte ironici, iar Alceste demonstrează cea mai

aspră satiră. Datorită talentului lui Molière, comedia circumscrie însă satira şi Alceste devine astfel un critic al societăţii care, la rândul lui, e criticat de *Mizantropul*. Intuiţia lui Hollandăr este aceea că piesa trebuie să se apere împotriva propriului protagonist şi a satirei lui. Pentru a păstra *Romeo şi Julieta* ca tragedie, Shakespeare trebuie să-l ucidă pe Mercutio, înainte ca acesta să ne capteze prea mult atenţia. Aş îndemna cititorul să privească *Mizantropul* în contrast cu părerile lui Wilbur, reprezentând tradiţia critică în genere acceptată în legătură cu Alceste ca pe o piesă apărându-se împotriva propriului personaj, la fel cum *Hamlet* este. parţial, o apărare împotriva intelectului feroce al lui Hamlet personajul. Alceste are toate defectele pe care le indică Wilbur şi chiar mai multe, dar are şi demnitatea conferită de satira socială şi de psihologia morală

În ciuda eşecurilor sale comice. Alceste ne trezeşte totuşi simpatia şi admiraţia pentru că Molière. la fel ca Shakespeare. a înţeles ceea ce eu numesc estetica reprezentării personajului atunci când acesta este scandalizat, furios în faţa unor provocări intolerabile. Spectatorul de teatru sau cititorul nu pot să nu se identifice cu o astfel de reprezentare pentru că, în cele din urmă. suntem poate scandalizaţi de necesitatea morţii. Alceste este scandalizat dar şi scandalos şi astfel devine un triumf comic. Jocul lui continuu, ca şi al lui Hamlet. este însă mai mult decât o încercare disperată „de a crede în propria existenţă”, cum spune Wilbur. Intensitatea histrionică a lui Alceste este o satiră a existenţei umane compromise şi. din nou ca la Hamlet. mintea lui Alceste este mai mult neobosită decât neliniştită Ambele personaje gândesc prea bine. nu prea mult. şi niciunul nu poate supravieţui în mediul la care a fost condamnat. Hamlet cochetează cu moartea, iar Alceste se pierde în singurătate absolută în respingerea femeilor pe care le iubesc le putem găsi încă o afinitate. Cocheta Celimene nu este dulcea Ofelia. dar amândouă sunt respinse pentru că satira lui Alceste sau a lui Hamlet stabileşte standarde mult prea înalte pentru fiinţele iubite, dar şi pentru lume. insistând asupra unor criterii pe care ei înşişi nu le pot respecta. Acesta este un element de bază în comedia lui Molière şi în tragedia lui Shakespeare. exprimat prin satira eroului principal.

W.G. Moore, care, alături de Jacques Guichamaud, îmi pare a fi unul dintre cei mai utili critici ai lui Molière, atrage atenţia asupra unei

posibile centrări a analizei pe Alceste. ca personaj, în loc de a interpreta structura piesei, ceea ce ar sugera din nou că personajul ce satirizează totul este subsumat comediei:

„… nu este doar personajul lui Alceste aflat aici în plină lumină, ci este o adevărată dezbatere asupra principiilor într-o lume aspră. A interpreta această marepiesă ca pe un studiu caracterologic înseamnă a o limita. Întreaga problemă a naturii sincerităţii, implicând vanitate, modă, ură, convenţie, este una din întrebările complexe care condiţionează ordinea şi structura piesei".

Totuşi Moore nu poate să nu observe cât de complex este personajul Alceste, nebunul piesei dar şi Hamlet al ei, personalitate pe care nu putem să o înţelegem niciodată în întregime:

„Alceste e ridicol, în sensul bun, nu pentru că refuză societatea plină de prefăcătorie a timpului său. El este antisocial pentru că recomandă din principiu acţiuni prin care vrea să câştige… Alceste e un simbol a ceva mult mai interesant şi mai complicat.

Pentru a revela ordinea şi profunzimea caracterizării lui Molière ar merita să încercăm să vedem cât este de evazivă. Unii ar putea să o considere confuzie între general şi particular. Este o tendinţă general umană de a ne acoperi şi susţine acţiunile apelând la un standard exterior nouă Pe de altă parte, adeseori nu reuşim să vedem cât de mult se datorează aderenţa noastră la astfel de standarde generale interesului pentru propria persoană şi vanităţii… Ceea ce dorea Alceste cu bună ştiinţă erau recunoaşterea, preferinţa. distincţia… Pe parcursul dramatizării temei îndrăgostitului mizantrop, intensitatea forţei creatoare a lui Molière îl face să schiţeze un personaj mult dincolo de intenţiile iniţiale, comparabil doar cu Hamlet în complexitatea sugestiilor sale personale, sociale, etice, politice, chiar teologice".

Nu ni se întâmplă oare la toţi să confundăm generalul cu particularul? Şi Molière actorul-dramaturg nu dorea el recunoaştere, preferinţă şi distincţie? Chiar şi Moore cade în greşeala moralizării lui Alceste. Molière însuşi nu o face. Ramón Fernandez ne spune că… Alceste este un Molière care şi-a pierdut simţul umorului". După părerea lui. Alceste suferă de tot felul de excese: e prea virtuos, prea raţional, prea puternic, prea agresiv în numele adevărului, chiar prea spiritual uneori. Alceste este astfel în antiteză cu creatorul său.

Molière. ca om de teatru, nu avea un statut special şi n-a avut nici măcar o înmormântare cum se cade. La curtea lui Ludovic al XIV-lea. protectorul şi patronul său.

Molière trebuia să-şi disimuleze, să-şi ascundă adevăratele opinii, sugerând întotdeauna mai mult decât spunea în mod concret

Chiar pe când juca rolul lui Alceste, directorul plin de profesionalism, Molière trebuie să fi observat ciudăţenia situaţiei în care cele 3 roluri feminine din piesă erau jucate de soţia lui părăsită, de amanta lui şi de actriţa care continua să-l refuze. Relaţia între Alceste şi Molibre este uimitoare şi ar fi trebui să ne prevină împotriva oricărui critic moralizator. Sunt surprins că Alceste nu este iubit de critica literară pentru că el exprimă caustic problemele multor critici zilnic înecaţi de un potop de versuri proaste:

„Domnule, acestea-s lucruri delicate căci toţi vrem să ni se spună că foc viu în noi avem!

Dar unuia ce nişte versuri a creat şi-al cărui nume cred că l-am uitat l-am amintit că gentilomul are-o datorie:

Să-şi ţină sub control pofta de-a scrie şi să-şi înăbuşe ciudata înclinaţie De-a-şi face publică mica vocaţie;

Căci fluturându-şi opera de artă Adesea ca un clovn se poartă".

Alceste nu poate fi condamnat, după părerea mea, decât pentru eşecul dragostei sale faţă de încântătoarea şi enigmatica Celimene. dar personalităţile satirice evită în mod tradiţional căsătoria chiar şi aici, mă simt tentat să-l apăr pe Alceste împotriva criticilor moralişti, care-l asociază cu Don Juan pentru că amândoi se consideră judecători absoluţi în orice domeniu, chiar şi în dragoste. Uneori am impresia că Molière este unit cu Racine de către critica modernă, ceea ce este la fel de ciudat ca şi cum l-am lega pe Montaigne de Pascal. Astfel. Martin Tumell, în *Momentul clasic* îl asimilează pe Molière epocii sale, care este epoca lui Racine. şi în curând *Mizantropul* devine o piesă al cărei personaj se află într-o stare continuă de isterie. Tumell ajunge la limita reducţionismului criticii moralizatoare când consideră că „pretindem uneori din lene că ordinea e restabilită şi că un nebun poate fi readus la normele unei minţi sănătoase". „Dar ce normă?" Alceste ar izbucni în râs şi spectatorul său cititorul ar trebui să fie de acord cu el. Măreţia *Mizantropului* ar dispărea numai dacă întreaga societate ar fi raţională şi doar Alceste ar fi nebun. Aici mă declar de partea lui Montaigne şi

împotriva criticilor, dacă trebuie să-l salvăm pe Alceste.

Ne-am obişnuit să descoperim în anumite aspecte ale lui Hamlet un scepticism de tip Montaigne. dar criticii nu vor să ne prezinte şi celălalt aspect. Hamlet bufonul. A vedea *Hamlet* jucat de un actor care nu poate atinge înălţimile sublimului este o experienţă îngrozitoare: de aceea ne aşteptăm în general ca rolul să fie jucat de un actor puternic şi subtil.

A vedea un actor nepotrivit jucându-l pe Alceste, ca nebun autoînşelat, este. desigur, tot o experienţă neplăcută. Pretenţiile morale ale criticilor au făcut de asemenea mult rău piesei, cel puţin în lumea anglo-saxonă. Alceste are nevoie de un actor bun, cum trebuie să fi fost Molière când a jucat rolul pentru prima dată. Tradiţia indică un Alceste prezentat de jocul şi regia lui Molière mult mai complex decât un simplu nebun care se autodistruge. Piesa are nevoie de un regizor şi de un actor care pot înţelege satira morală a unui personaj plin de forţă şi demnitate care cade totuşi victimă nu unei societăţi răzbunătoare, ci însuşi spiritului comediei.

Albert Bermel, în *Molière's Theatrical Bounty* (*Generozitatea teatrală a lui Molière*), îl judecă foarte aspru pe Alceste nu prin prisma obişnuitului moralism, ci pentru că Alceste este un singuratic, nu un iacobin sau un reformator şi pentru că nu are curajul să o accepte pe Celimene când aceasta îi propune în final căsătoria. Cu argumentele acestea ar putea fi respins şi Hamlet Alceste nu este la fel de inteligent ca Hamlet, dar niciun alt personaj literar nu este, iar Alceste, aşa cum ne asigură Bermel, „are un extraordinar curaj intelectual şi moral", dar nu are o personalitate demnă de admiraţie. Nimeni nu l-a iubit vreodată pe Alceste, cu excepţia lui Jean-Jacques Rousseau. care a descoperit în predententul Celimenei un personaj la fel de virtuos ca el însuşi. Pe cât se pare. Celimene şi Alceste nu sunt îndrăgostiţi unul de altul, ceea ce se potriveşte spiritul comic al piesei. Ca şi Rousseau. Alceste se iubeşte doar pe sine, ceea ce l-a făcut şi mai interesant în ochii lui Rousseau.

Molière. pe cât de profund, pe atât de aluziv, nu a vrut să-l creeze pe Alceste în antiteză cu sine. dar presupun că s-ar amuza de dezaprobarea morală pe care mizantropul lui aristocratic a generat-o în secolul nostru haotic. Montaigne l-a învăţat pe Molière că adevărul este iluzoriu – o lecţie minunată pentru un actor şi care i-ar fi fost

foarte folositoare lui Alceste dacă el ar fi putut să o inventeze. Noi considerăm că Molière avea talent pentru comedie, nu pentru tragedie, dar recunoaştem că marile lui comedii sunt destul de întunecate, chiar dacă niciodată nu devin tragicomedii, care nu sunt un gen tipic pentru francezi. Montaigne şi Molière evită amândoi acea viziune tragică pe care Lucien Goldmann le-a atribuit-o lui Pascal şi lui Racine în *Dumnezeul ascuns*. Sensibilitatea religioasă este foarte diferită de credinţa religioasă, mai ales într-o epocă în care credinţa e încă impusă şi lipsa sensibilităţii religioase ar putea fi legătura de bază între eseistul care a scris *Despre experienţă* şi dramaturgul care a scris *Mizantropul*. *Tartuffe*, *Don Juan*.

Această legătură a trebuit să rămână ascunsă pentru mai multă siguranţă şi locul ei a fost luat. În mod metaforic, de dispreţul comun al celor doi scriitori pentru profesiunea de medic. Satirele lui Molière la adresa doctorilor insinuează cu viclenie analogii între medicină şi teologie, insinuare implicită şi la Montaigne. Mişcarea dinspre umanism înspre celebrarea vieţii comune, pe care Frame a observat-o la Montaigne, a fost complet absorbită de Molière, al cărui public ideal era probabil tocmai omul onest cu care Montaigne înlocuise idealul umaniştilor. Originalitatea lui Montaigne se afla în autoportretul lui, nu tocmai materialul potrivit pentru un scriitor comic. Originalitatea lui Molière a fost dată de progresul de la farsă spre un fel de comedie critică şi pentru acest progres era nevoie de un catalizator din afara creaţiei dramatice. Părerea mea este că Molière a folosit aluziile lui Montaigne, dar a inversat portretul acestuia sau l-a întors pe dos. Alceste este cea mai mare antiteză din opera sa, dar mai sunt altele, care urmează descrierea unui om complet, făcută de Montaigne, prin reprezentarea deliberată a unor mari personalităţi trucate. Montaigne ne învaţă să ne stăpânim voinţa şi pe noi înşine, Molière ne arată comedia întunecată, în care voinţa ne stăpâneşte pe noi, ducând la renunţare de sine şi pasiuni distrugătoare. Alceste, plin de forţă şi admirabil, e consecinţa directă a unui stil care nu urmează întru totul concluziile lui Montaigne din *Despre experienţă*. Dacă vrei să ieşi din tine însuţi şi din umanitatea ta nu-ţi rămâne decât nebunia; nu te ridici spre îngeri, ci te cobori spre animal. În final, încercând să meargă spre o singurătate deşartă (oricât de metaforică), Alceste cochetează cu toate lucrurile de care Montaigne se temea.

7. Satan al lui Milton şi Shakespeare

Milton are un loc permanent în canon, deşi în prezent el pare să fie respins cu cea mai mare hotărâre de critica literară feministă. Într-o discuţie cu John Dryden, el a mărturisit cândva, oarecum pripit, că Spenser a fost „marele său original", remarcă pe care eu am înţeles-o ca pe o apărare împotriva lui Shakespeare. Shakespeare a fost atât sursa anxietăţii poetice a lui Milton, autentice, deşi camuflate, cât şi, în mod paradoxal, sursa canonicităţii lui Milton. Dintre toţi scriitorii post-shakespearieni, doar Milton şi nu Goethe, Tolstoi sau Ibsen, a folosit cel mai bine reprezentarea shakespeariană a personajului şi a schimbărilor lui, chiar atunci când încerca furios să iasă din conul de umbră al lui Shakespeare. Dintre personajele literare, Satan al lui Milton este cel mai shakespearian moştenitor al marilor eroi-ticăloşi – Iago, Edmund, Macbeth – şi al aspectelor mai întunecate ale lui Hamlet anti-machiavelicul. Milton şi Freud (care-l preţuia foarte mult pe Milton) au în comun influenţa shakespeariană şi omiterea ei în egală măsură. Totuşi, capacitatea de a suporta forţa lui Shakespeare şi de a o converti în propriul interes ar putea fi adevărata alianţă între ambivalenţa lui Milton şi cea a lui Freud, între răzvrătirea lui Satan împotriva lui Dumnezeu şi războiul civil din interiorul psihicului.

Eroul negativ a fost inventat în mare măsură de către Christopher Marlowe în Tamerlan. un păstor scit devenit cuceritor al lumii, şi, mai mult, în Barabas, evreul din Malta, un umorist al răului. Există o filiaţie directă de la marii nihilişti ai lui Marlowe până la primii monştri shakespearieni. Aaron maurul, în tragicul carnagiu *Titus Andronicus*. şi cocoşatul Richard III. Toate aceste personaje sunt însă prea puţin rafinate ca să fi afectat sensibilitatea lui John Milton. Nihilismul intelectual al lui Satan din *Paradisul pierdut* începe cu abisul conştiinţei hamletiene. Accentele nihiliste ale îngerului căzut apar însă prima dată la Iago. cel care suferă din sentimentul meritului nerecompensat, al situaţiei de a fi depăşit de generalul său aproape divin.

Milton şi-a susţinut întotdeauna propriul mit: Shakespeare reprezenta „natura", cu sălbăticia şi libertatea ei naturală. În timp ce el. Milton. reprezenta o modalitate mai pură şi mai potrivită de a transcende natura pentru a ajunge în rai său. cel puţin, la reprezentarea lui.

Dar nimeni n-ar putea suporta raiul lui Milton pentru mai multă vreme. Milton însuşi, de unul singur, cu greu l-ar fi putut îndura pentru o clipă *Paradisul pierdut* este măreţ pentru că este, în mod convingător, şi tragic şi epic; este tragedia căderii lui Lucifer, transformat în Satan. deşi autorul refuză să ni-l prezinte pe Lucifer, purtătorul de lumină şi fiul dimineţii, stăpânul stelelor ce va cădea Noi îl vedem doar pe Satan, îngerul căzut, deşi îi putem contempla şi pe Adam şi Eva înainte. În timpul şi după cădere. Într-un alt sens al „tragicului", *Paradisul pierdut* este tragedia lui Adam şi a Evei, care, la fel cu Satan, au, inevitabil, calităţi shakespeariene, dar nu sunt reprezentări atât de convingătoare ca Satan, capabil de un sine shakespearian în plină evoluţie. Acesta ar putea fi o cheie pentru relaţia atât de dificilă dintre Milton şi creatorul lui *Othello* sau *Macbeth*, piesele care par să fi influenţat cel mai puternic *Paradisul pierdut*. Respingând marea cuprindere shakespeariană, Milton a fost totuşi capabil să o folosească în cazul eroului său negativ mai mult decât în cazul celorlalte personaje, evitând-o în mod fatal în crearea portretelor lui Dumnezeu şi Christos, care nu au nicio legătură cu Shakespeare şi care sunt probabil personaje dramatice mai puţin realizate din cauza acestui lucru. Tot ce putem spune despre Dumnezeul lui Milton este că – acesta e pompos, defensiv şi întotdeauna corect, în timp ce Christos, aşa cum am remarcat fa un moment dat, e redus la rolul de conducător al unui atac, un gen de Rommel sau Patton ceresc.

Shakespeare a murit când Milton avea doar 7 ani. În 1632, când s-a publicat poemul lui Milton *Despre Shakespeare*, Shakespeare era mort de 16 ani. Avem mereu nevoie de aceste date cronologice când vrem să ne gândim la relaţia plină de teamă a lui Milton cu cel mai mare poet de limbă englezi în 1995 se vor împlini 40 de ani de când a murit Wallace Stevens (1955) şi totuşi prezenţa lui continuă să bântuie poezia americană contemporani Shakespeare a fost primejdios de apropiat, în timp, de Milton, al cărui poem, considerat un tribut adus marelui creator, e de fapt un gest de apărare, mai ales aici:

„Drag fiu al amintirii şi-al faimei drept moştenitor.
Sunt prea slab martor numelui răsunător
Pe care tu, în admiraţie şi-uimire
L-ai ridicat etern spre nemurire".

Shakespeare, ca fiul al memoriei şi părinte al muzelor, este el

însuşi o muză inspirându-l pe Milton. dar nu spre o viziune transcendentă. *Uimire şi mirare* este o formulă corectă, din când în când, din punct de vedere empiric pentru efectul Shakespeare asupra fiecărui poet. dar aceste calităţi par să fie de importanţă secundă printre aspiraţiile lui Milton. Ca şi Dante, Milton a vrut să scrie un poem divin său. practic, un al treilea Testament Uimirea şi mirarea sunt foarte diferite de adevăr şi respect, în timp ce „natura" shakespeariană este la mare distanţă de

… revelaţia11 scripturală sau miltoniană. Macbeth şi Satan sunt amândoi victime ale propriei lor imaginaţii; primul ar putea reprezenta anxietatea, latentă la Shakespeare. care i-a limitat puterea propriei imaginaţii, iar al doilea reflectă cu claritate neîncrederea lui Milton în fantezie şi nemulţumirile generate de ea

Ca profet protestant şi poet al protestantismului, Milton ar fi foarte nefericit să afle că *Paradisul pierdut* se citeşte acum ca o puternică povestire SF. Recitind poemul constant, sunt în primul rând mişcat de mirare şi de uimire, de stranietatea acestei realizări a lui Milton. *Paradisul pierdut* este unic datorită îmbinării de tragedie shakespeariană, epopee virgiliană şi profeţie biblică. Patosul înspăimântător din *Macbeth* se alătură sentimentul de coşmar din *Eneida* şi autorităţii Bibliei ebraice. Această combinaţie ar fi putut să scufunde orice operă literară la nouă stânjeni adâncime, dar John Milton, orbit şi distrus de înfrângerea politică, era imposibil de scufundat Nu există un mai mare triumf al voinţei vizionare în toată literatura occidentală. Putem simţi durerea înfrângerii lui Milton în *Samson agonistes* sau în *Paradisul regăsit*, dar nu şi în *Paradisul pierdut*. Aici el îşi învinge orice oponent, cu excepţia rivalului ascuns, Shakespeare.

Centrul lecturii în *Paradisul pierdut* trebuie să fie Satan, calul de bătaie al majorităţii criticilor şi totuşi gloria poemului, doar parţial egalat de către minunata extrapolare miltoniană a povestirilor ebraice din Geneza biblică în Cartea a 7-a. Satan este desigur învins, dârla fel sunt şi Iago sau Macbeth în final, după ce şi-au terminat uneltirile, şi tot învins este Mefisto, în poemul lui Goethe, de ascensiunea lui Faust Astfel de înfrângeri sunt dialectice şi depind de cel ce controlează perspectiva cititorului. Iago, zdruncinat de devotamentul Emiliei, care şi-ar fi dat viaţa pentru a salva reputaţia Desdemonei, mai degrabă

moare sub tortură decât să-şi mărturisească, chiar şi lui însuşi, adevăratele motive: „De-acum încolo nu mai spun o vorbă”. Satan, la ultima sa apariţie, este un şarpe şuierând în fundul iadului.

Totuşi nu putem avea deplină încredere în perspectiva lui Milton – comentariu nemilos şi autodistructiv. Ea pare să fie propria răzbunare a poetului asupra lui Satan care a uzurpat prea mult energia creatoare şi puterea dorinţei poetice. Shakespeare nu se răzbună pe Iago, pe Macbeth sau pe oricare alt personaj din cele 38 de piese.

Această diferenţă shakespeariană nu este determinată aici doar de genul dramatic. Un miracol de imparţialitate. Shakespeare nu este nici credincios, nici necredincios, nu moralizează şi nici nu susţine nihilismul. Iago trezeşte plăcerea estetică şi atunci când ne face să ne cutremurăm. Milton ne face să ne simţim vinovaţi că ne place Satan. insistând cu ostentaţie asupra credinţei şi moralităţii. Mă întreb totuşi dacă Milton de mai târziu, în *Sainson agonistes*, mai era un credincios; oricum figura lui Christos e destul de rar reprezentată în poezia lui. Într-o viziune asemănătoare cu aceea a bigoţilor americani, la Milton, Christos este răstignit şi coboară de pe cruce cu o uimitoare repeziciune. Acest Iisus al bigoţilor, înviat pentru infinit mai multe zile decât cele 40, dar nu şi răstignit sau ridicat la ceruri, ar fi fost poate mai potrivit pentru Milton decât cel european.

Magnific şi miltonian, Satan este la el acasă în *Paradisul pierdui*, la fel de sigur pe sine în propriul rol şi propria identitate ca şi uneltitorul Iago în *Othello*, până când fiecare dintre ei este zdrobit în final. Ni-l amintim pe Iago progresând de la o treaptă la altă treaptă de control asupra tuturor personajelor până când exultă în faţa lui Othello, distrus, creaţie negativă a lui însuşi şi la fel ni-l amintim pe Satan în măreţia sfidării lui şi în vicleana înscenare a căderii noastre. Mândria celor doi, rafinare shakespeariană a creaţiei lui Marlow, este cel mai bine exprimată de discipolul lui Shakespeare, John Webster, în *Diavolul alb* (*The White Devil*), când unul dintre eroii-ticăloşi. muribund, în scena finală, printre cadavre, strigă jubilând: „Această operă a nopţii e creaţia mea cea mai bună!” Ca un creator de astfel de opere ale nopţii. Satan le datorează totul lui Iago, Macbeth. Hamlet şi Edmund.

Milton nu a recunoscut în mod conştient această „datorie”, deşi e ciudat că nu a făcut-o. Reprezentarea miltoniană a ambivalenţei lui

Satan faţă de Dumnezeu, ca şi ambivalenţa primară freudiană, este în întregime shakespeariană, bazându-se pe ambivalenţa lui Iago faţă de Othello, şi a lui Macbeth faţă de propria ambiţie oedipiană şi a lui Hamlet faţă de toţi şi de toate, dar mai ales faţă de sine. Ambivalenţa, în definiţie freudiană. este esenţa relaţiei dintre supraeu. ceea ce se află deasupra eului, şi acel ceva aflat sub „eu". Sentimente de ură şi iubire, întrepătrunse şi la fel de puternice, vin şi pleacă în limitele acestor activităţi sau ficţiuni psihice, un fel de flux şi reflux ce secătuiesc şi îneacă pe rând acel eu, nefericitul ego. Iago, Macbeth şi Satan sunt într-atât dominaţi de această ambivalenţă încât nici nu pot fi separaţi de ea

Nerecunoscând nicio diferenţă între luptă şi existenţa civilă, Iago, în prim-planul piesei *Othello*, chiar dacă nerecunoscut, se identifică el însuşi cu Othello. generalul său şi zeul războiului. În acelaşi timp. la fel cum Lucifer se identifică şi el cu Dumnezeu, la Milton. Satan suferă de acel „sentiment al meritului nerecunoscut", cum îl numeşte el. când este înlocuit de Christos. la fel cum Iago suferă când e înlocuit de Cassio. un străin ales de Othello ca adjunct, preferat în defavoarea lui Iago. sublocotenentul şi port-drapelul lui. care i-a purtat culorile şi onoarea în bătălii. Plin de experienţă. Othello, a cărui măreţie stă tocmai în capacitatea de a distinge hotarele între război şi pace. Înţelege că devotatul său sublocotenent nu va putea să nu treacă graniţa dintre acestea două. Cazul lui Satan. deja teologic determinat, este mult mai problematic decât al lui Iago. De ce-l proclamă Dumnezeul miltonian pe Christos ca fiul al său şi nu pe Lucifer, căpetenia îngerilor? Şi cum anume cade Lucifer pentru a deveni Satan? Dacă Lucifer a fost predestinat astfel încă de la început, cum se face că el nu ştie nimic până când Dumnezeu anunţă poziţia mai înaltă a lui Christos?

Nu s-ar putea spune că Dumnezeul lui Milton ne explică în vreun fel aceste probleme:

„Mă ascultaţi, voi îngeri, născuţi din lumină:

Virtuţi, puteri şi tronuri, stăpâniri, domnii.

Voi face auzită legea, ce-n etern vă dăinui!

Azi singurul meu fiu mi s-a născut şi sus, pe dealul său preasfânt. I-am miruit Pe cel ce voi îl contemplaţi acum.

La dreapta mea l-am pus şi peste toţi va stăpâni

Şi jur că-n faţa lui se vor pleca
Genunchii tuturor în ceruri, numindu-l pe el Domn.
Sub stăpânirea lui înaltă
Uniţi cu toţii fi-vor într-un suflet
Şi veşnic fericiţi. Acela ce se-mpotriveşte lui.
Şi mie mi se-mpotriveşte. rupe legământul şi pe loc
Cădea-vă de la Dumnezeu şi. blestemat.
În întuneric veşnic va sălăşlui
Damnat făr' de răscumpărare şi făr' de sfârşit".

Aceasta este, desigur, doctrina creştină tradiţională, dar este ea acceptabilă din punct de vedere poetic? Nu pot citi această declaraţie aspră şi arbitrară fără să-mi amintesc de observaţia subtilă a lui Sir William Empson că Dumnezeu provoacă aici toate necazurile, ca şi în Cartea lui Iov. când se laudă faţă de Satan cu virtutea şi obedienţa lui Iov, Eroarea imaginativă constă aici doar în aceea că puterea ameninţătoare a lui Dumnezeu ne împiedică să-i ascultăm declaraţia ca pe o lăudăroşenie. Neascultarea pare să fi fost o obsesie pentru Dumnezeul evreilor chiar cu mult înainte ca cineva să fi fost realmente neascultător. Istoria veche a lui Iehova. care nu poate fi recuperată în totalitate, sugerează că teama de neascultare are legătură cu povestea unui singuratic zeu-războinic. care s-a afirmat ca figură supremă printre numeroşi alţi zei minori. Pentru Milton nu există însă această istorie veche, ce s-ar putea asemăna poveştilor romantice cu care un Othello mai tânăr. ca un zeu al războiului, a cucerit-o mai întâi pe Desdemona.

Ca republican. Milton ar fi respins probabil sentimentul nostru că vorbele lui Dumnezeu par a fi o retorică a tiraniei, pentru că Dumnezeul protestanţilor era singurul monarh legitim pentru poetul *Paradisului pierdut*. Totuşi. Milton l-a făcut pe Dumnezeu să vorbească mai mult ca James I s-au Charles I. decât ca David sau Solomon sau ca

Iehova din scrierile iehovistului. Ceva nu este în regulă cu divinitatea lui Milton şi cu Mesia, văzut mai mult ca un războinic ce conduce oştile cereşti în Carul Divinităţii Paterne. Retorica autorităţii la Othello este mult mai convingătoare decât la Dumnezeul lui Milton: „Nu trageţi spada lucie, că rouă o poate rugini". împotriva acesteia se ridică Iago şi triumful lui e şi mai mare şi mai distructiv decât triumful mult mai echivoc al lui Satan.

Nu vreau să sugerez că tragicul Satan este „un mic Iago", mai mult înrudit cu Iachimo din *Cymbeline*, de exemplu, decât cu Iago sau Macbeth. Vina poetului, în cazul lui Satan (minoră comparativ cu valoarea estetică certă) provine surprinzător din refuzul sau inabilitatea lui Milton de a dramatiza argumentul creştin al poemului în mod adecvat El ar fi putut profita, aşa cum au făcut Goethe sau Shelley necreştini fiind, de influenţa dramei spaniole a epocii de aur şi mai ales a lui Calderón, deşi fără îndoială catolicismul implicat aici l-a împiedicat E greu să nu ne gândim că Dumnezeu şi Christos, cel puţin în *Paradisul pierdut*, au inhibat geniul lui Milton, aşa cum anticipa şi William Blake în *Căsătoria raiului cu iadul*.

Poemul său demonstrează că Milton a rămas shakespearian fără să vrea. Satan integrează nihilismul ontologic al lui Iago şi fanteziileanticipative ale lui Macbeth cu dispreţul lui Hamlet pentru actul vorbirii. Toate cuvintele exprimă ceva deja mort în inima lui Satan, ca şi în cea a lui Hamlet Satan este condus de o versiune a mândriei lui Iago în construirea unei tragedii şi de un sentiment asemănător jignirii suferite de Macbeth, din care se naşte orice uzurpare. Elementele dramatice din căderea lui Satan sunt toate invenţii shakespeariane, ca şi tendinţa lui Satan de a se schimba doar după primul moment de autoanaliză şi de meditaţie asupra propriului limbaj. Totuşi Milton evită să înfăţişeze schimbarea crucială prin care Lucifer devine Satan. Dacă analizăm textul vedem că acest moment, cel mai important dintre momentele metamorfice, pur şi simplu lipseşte. Avem doar moralizarea eliptică a lui Rafael, arhanghelul nu totdeauna amabil, se pare:

dar nu aşa de treaz.

Satan, să o numim aşa căci vechiu-i nume Nu se mai poate auzi în ceruri.

El, printre primii, de nu chiar cel dintâi arhanghel Iubit şi răsfăţat, dar plin de ură totuşi – Faţă de fiul unic al lui Dumnezeu.

Cinstit şi proclamat de Tatăl nostru Mesia, regele şi unsul – s-a răzvrătit şi. În mândria lui. s-a crezut micşorat".

Aceasta este o evaziune non-shakespeariană: cititorul ar vrea să vadă povestea dramatizată şi pe Lucifer înaintea căderii definitive. Dorind să fie diferit de Shakespeare, Milton reprimă momentul dramatic al transformării propriului erou-ticălos. În cele din urmă.

Rafael nu are dreptate. Lucifer e cel care se consideră nedreptăţit şi e plictisitor să tot auzim că Lucifer e depersonalizat şi devine Satan. Shakespeare desfăşoară în faţa noastră întreaga evoluţie a lui Macbeth şi a lui Iago în timp ce Milton presupune doar că cititorul, fiind creştin, va accepta povestea spusă în întregime din perspectiva câştigătorului. Astfel de momente ar putea scufunda *Paradisul pierdut*, care totuşi se redresează repede prin întoarcerea acelui Satan shakespearian, ce poate să-şi prezinte acum propriul punct de vedere:

„Că noi am fost apoi creaţi tu spui?

Şi lucrul altor mâini am fost, printr-un transfer De-ndatoriri al Tatălui spre Fiu?

Ciudat gând ai şi nou! Dar cine oare a văzut Când s-a-ntâmplat creaţia? îţi aminteşti tu deci Cum te-a făcut pe tine Creatorul?

De când ne ştim noi suntem ca acum

Şi nimeni martor n-a mai fost – crescuţi şi-aduşi pe lume

De noi înşine, prin propria putere.

Când ciclul s-a-ncheiat şi cerul s-a născut noi am rămas 1 Eternii fii divini, de nimeni întrecuţi".

Această perspectivă insinuează realităţi pragmatice, poetice şi umane, demonstrând că adevărurile creştinătăţii nu pot fi uşor contrazise. Se consideră că Satan se lasă în voia ironiei dramatice în acest fragment, dar în aceste întrebări retorice nu este doar ironie. Ele adoptă structura întrebărilor lui Iago, transformându-l pe cititorul *Paradisului pierdut*, pentru moment. Într-un Othello. copleşit de un discurs tendenţios căruia greu i se poate rezista. Ceea ce a învăţat Satan de la Iago şi Macbeth şi. mai subtil, de la Hamlet este o energie negativă, convingătoare pentru că transcende simpla insistenţă şi sugerează existenţa unei forţe dincolo de principiul plăcerii. Shakespeare. care nu a creat totul, dar sigur ne-a creat (aşa cum suntem). a creat nihilismul occidental începând cu Hamlet şi continuând cu Iago. Edmund şi Macbeth.

Satan. cu toată elocvenţa lui splendidă, este totuşi doar o repetiţie a descoperirii shakespeariene a nimicului aflat în centrul fiinţei noastre. Hamlet ne spune că în sine. el este. simultan, totul şi nimic, iar Iago coboară şi mai mult în abis: „Nu sunt ceea ce sunt". reversul deliberat al cuvintelor Sf. Pavel: „prin graţia lui Dumnezeu, eu sunt ceea ce sunt"…De când ne ştim noi suntem ca acum", şi totuşi

acum noi nu suntem nimic. Ontologic. Iago ştie că este un om fără conţinut pentru că singurul care i-ar putea da fiinţă, zeul războinic Othello. l-a îndepărtat de sine. Satan, îndepărtat şi el. insistă că este autocreat şi porneşte să distrugă creaţia ce ar trebui să-l înlocuiască. Iago, mult mai puternic, îşi distruge zeul, aruncând în haos singura realitate şi valoare pe care: le recunoaşte. Bietul Satan, prin contrast, nu poate decât să-l supere pe I Dumnezeu, nicidecum să-l distrugă.

Este clar că Iago îl întrece cu mult pe Satan în îndrăzneală şi asta l-ar fi adus pe Milton la disperare dacă şi-ar fi îngăduit să înfrunte direct contaminarea shakespeariană. Cu mult înainte de a inventa f *Paradisul pierdut*, Milton se gândea să scrie o tragedie, nu o epopee, cu § titlul *Paradisul pierdut* sau *Căderea lui Adam din Paradis*. Ceea ce estee acum Cartea IV din poem, versurile 32 – 41. ar fi fost începutul tragediei. * Satan, pe vârful muntelui Niphates, de unde izvorăşte Tigrul". vede» grădina Edenului şi se adresează soarelui orbitor cu accente de erou§ ticălos al pieselor din vremea lui Iacob I, amintind de patosul viclenilor 1 eroi ai lui Marlowe:

„O, tu, cel fără de pereche şi cu slavă-încoronat.
Privind din înălţimi asemeni unui zeu Al lumii celei noi, în faţa căruia se-ascund şi stelele, timide! Către tine strig.
Dar nu ca un prieten, ci doar ca să îţi spun
Cât îţi urăsc, o, soare, razele
Ce-mi amintesc de unde am căzut
Şi cum deasupra sferei tale-n glorie-mbrăcat eram
Până când din mândrie şi – ambiţie deşartă
Război în ceruri am făcut cu Cel neîntrecut".

În ciornele rămase de la un plan general pentru *Căderea lui Adam* 9 *din Paradis* nu există niciun personaj numit Satan. există doar Lucifer. * Acest fragment este singurul indiciu pentru personajul care se va I transforma ulterior în Satan. În cele 10 rânduri Lucifer este tot atât de I marlowian, pe cât va fi Satan de shakespearian. Am putea să-l ascultăm aici pe Tamerlan. dar nu pe Iago sau Milton. Ca şi la Tamerlan. retorica I lui Lucifer este hiperbolică, sublimul este măsura şi totul e judecat în I funcţie de înălţare sau coborâre. Soarele a înlocuit Luceafărul de 1 dimineaţă, dar Lucifer e prea trufaş la început ca să-şi numească uzurpatorul. Când adaugă numele, o face cu ură faţă de ceea ce-i prol voacă acel chin al nostalgiei. Am ajuns din nou deci la marea

schim1 bare pe care nu voia să o reprezinte Milton: când şi cum anume al devenit Lucifer Satan? După aproximativ 35 de versuri, adăugate probabil discursului original, răspunsul dat pare cel mai potrivit:

„Acolo unde zbor e iadul, eu însumi iadul sunt
Şi din adânc. adâncuri şi mai mari
Să mă înghită se deschid
Iar iadul de acum îmi pare paradis".

Primul vers ni-l aminteşte pe Mefisto al lui Marlowe: „Acesta este iadul şi aici jos sunt şi eu", dar celelalte trei versuri îl depăşesc pe Marlowe. Fără chinurile lui Othello, create de Iago, fără călătoria lui Macbeth spre propriile sale fantezii, imaginea unei adevărate guri a iadului n-ar fi existat pentru Milton. Dacă ar fi fost creată *Căderea lui Adam din Paradis*, Lucifer ar fi fost un personaj original, pe care Marlowe însuşi l-ar fi putut crea Şatan a apărut din triumful lui Shakespeare asupra spiritului lui Marlowe. Marlowe era un caricaturist, iar Lucifer, ca şi Tamerlan sau Barabas, ar fi fost o caricatură grandioasă. Shakespeare a inventat şinele în continuă schimbare şi evoluţie, cel mai adânc şi atotdevorator, pentru prima dată realizat în Hamlet şi încă stăruind la Satan. În *Natura schimbătoare a omului* (*The Changing Nature of Man*), psihiatrul olandez J.H. Van den Berg consideră că Martin Luther a descoperit evoluţia sinelui. Există desigur o astfel de intuiţie la Luther, dar ea nu diferă decât în grad, nu şi ca tip, de profeţiile lui Ieremia că Dumnezeu îşi va scrie legea în sufletele noastre. Nu m-aş aventura să caracterizez sensibilitatea lui Shakespeare drept protestantă sau recuzând catolicismul. Ca întotdeauna la Shakespeare, există ambele tendinţe opuse şi, de fapt, niciuna Probabil că natura interioară lutherană a influenţat în linii mari sentimentul shakespearian al conştiinţei umane. Dar natura interioară la Shakespeare pare foarte diferită de cea a lui Luther ca grad, dar şi ca gen şi, totodată. diferită ca gen de întreaga istorie a conştiinţei occidentale până la Luther. Independenţa radicală a lui Hamlet sare peste secole şi se uneşte cu cea a lui Nietzsche şi Emerson, trecând dincolo de limitele extreme ale acestora şi apoi mai departe, dincolo de ale noastre.

Observaţia lui Emerson în ce-l priveşte pe Shakespeare rămâne adevărată: „Gândirea lui este orizontul dincolo de care, în prezent, noi nu putem încă vedea". Reducţioniştii. care insistă să ne amintească

mereu că Shakespeare a fost în primul rând un dramaturg de profesie, sunt ţinta unei ironii foarte subtile a lui Emerson: „Trucurile magiei sale ne risipesc iluzia teatrului". Nu pot decât să bănuiesc ce le-ar fi spus Emerson materialiştilor culturali şi noilor istorişti, dar reproşul este deja în *Shakespeare sau Poetul* (*Shakespeare*: *Or the Poet*), din *Reprezentanţi* (*Representative Men*) (1850): „Shakespeare este singurul biograf al lui Shakespeare: nici chiar el nu poate trezi în noi decât ceva shakespearian". La Milton. acel ceva shakespearian constă în adâncimile cele mai profunde ale lui Satan. teama de a fi devorat de ceva existent în propriul lui sine. Cum a ajuns Milton la această viziune a devoratorului?

Complexitatea ei se datorează faptului că Satan este atât Iago. cât şi Othello. atât Edmund. cât şi Lear nebun, atât Hamlet în plină forţă. cât şi Hamlet înjosit, atât Macbeth pe punctul de a comite regicidul, cât şi

Macbeth pierdut în păienjenişul crimelor. Prin înlăturarea lui Lucifer. din care rămâne doar Satan. Milton a ales, la maturitate, poate fără să-şi dea seama, să fie mai shakespearian decât ar fi vrut cu toate frustrările sale, Lucifer n-ar fi suferit anxietăţile şi gelozia, nebunia care se află în centrul fiinţei lui Satan. Obsesia timpului la Satan derivă din cea a lui Macbeth. Suferinţele generate de invidia sexuală, la toţi autorii post-shakespeareani – Milton, Hawthorne sau Proust – nu pot fi decât shakespeariene. La fel, reprezentarea energiei negative este abia existentă înainte de Shakespeare. După el, apare la nihiliştii lui Dostoievski, la fel de vibrantă ca şi în *Paradisul pierdut* la Satan, dar niciodată cu atâta forţă sublimă ca la Milton.

Să comparăm două momente în care Iago şi Satan îşi analizează nostalgiile, amândouă momentele constituind variaţii subtile pe baza principiului: „eu am creat această operă a nopţii şi a fost cea mai bună". Primul moment îl înfăţişează pe Iago în actul III, scena a 3-a, versurile 321 – 33, o reverie magnifică, începând cu ieşirea Emiliei, trimisă să aducă batista Desdemonei, reverie sublim întreruptă de intrarea lui Othello deja distrus:

„Batista asta am s-o fac pierdută în camera lui Cassio. O găseşte.

Pentr-un gelos, şi-un fulg uşor ca vântul E o dovadă tot atât de tare la slova din Scripturi. Îmi va sluji.

Otrava mea l-a şi schimbat pe maur.

Căci gândul rău e-n sine un venin Ce la-nceput de-abia că-ţi face silă Dar intră-n sânge-l vatăma treptat şi-l arde ca feştila de pucioasă.

N-am spus eu? Iată-l.

(Intră Othello.)

Macul, mătrăguna.

Şi nici alt leac din lume. de-adormit.

N-o să-ţi mai dea vreodată somnul dulce Pe care ieri l-aveai!"

Iată acum momentul paralel în care discipolul lui Iago. Satan. În Cartea a 4-a versurile 366 – 85. trage cu ochiul curios la nebănuitorii Adam şi Eva:

„Dulce pereche, nici nu vă gândiţi Ce mult vă veţi schimba când orice bucurie va dispărea durerii ca să-i facă loc.

Cu-atât mai multă cu cât e bucuria Mai mare-acum căci fericirea nu poate dura şi nici din raiul de acum nu veţi putea Duşmanul veşnic s-alungaţi, el a intrat şi totuşi niciun duşman măcar Nu va-ndrăzni cu voi, ce mila îmi ştimiţi.

Deşi eu milă nu mai am, să-ncerce să se-unească.

Prietenie sigură, deschisă fi-va între voi Cât eu voi locui cu voi sau voi cu mine.

Chiar dacă nu vă va plăcea-ntru totul

Prezenţa mea în paradis, vă vă-nvaţă a voastră raţiune

Ce creatorul vostru-a dat voi să primiţi

Şi iadul, mie destinat, vouă vi-l dau acum.

El porţile îşi va deschide ca să vă primească, îşi va trimite soli şi va fi loc destul, fără de graniţi, în veci pentru voi toţi şi pentru toţi urmaşii".

Fie că „omul interior" s-a născut sau nu din concepţia lui Luther despre „libertatea creştină", în 1520, triumful lui Iago stă în faptul că el a reuşit să distrugă acest om interior din Othello încă de la mijlocul piesei, în timp ce Satan se bucură de triumful său iminent abia spre momentele finale de libertate interioară la Adam şi Eva Fără frumuseţea interioară, dar şi exterioară a victimelor lor. Iago şi Satan nu s-ar fi putut bucura atât de mult şi de înfricoşător. Amândouă fragmentele ne prezintă sublimul puterii nihilistului, asociind mândria estetică faţă de „opera nopţii" cu o nostalgie sado-masochistă faţă de măreţia unităţii distruse sau pe cale de a fi distrusă. Iago. precursorul lui Satan. este încântat de realizarea sa. În timp ce Satan mai păstrează

regrete ipocrite. Avantajul este. desigur, al lui Iago. pentru că el lucrează ca un adevărat estet John Keats şi Walter Pater vor avea un discurs asemănător celui fredonat de Iago:

Macul, mătrăguna.

Şi nici alt leac din lume. de-adormit.

N-o să-ţi mai dea vreodată somnul-dulce Pe care ieri l-aveai!

Pe de altă parte, la Satan se poate sesiza parodia tuturor căsătoriilor forţate din raţiuni de stat: „Prietenie sigură, deschisă, fi-va între noi".

Transformarea criticului dramatic în politician ne întristează şi ne face să ne dăm seama că am vrea ca Satan să împărtăşească şi mai mult geniul şi nihilismul lui Iago. Dar ce avea Milton de făcut? Există nihilism spiritual şi la vânzătorul de indulgenţe al lui Chaucer. dar trăsătura aceasta nu s-a dezvoltat complet până când Shakespeare nu a înţeles, cu multă subtilitate, că trebuie să inventeze o modalitate interioară de amoralism şi mai sălbatic decât cel al eroilor-ticăloşi ai lui Marlowe. Energiile sociale şi istorice erau în egală măsură accesibile pentru Shakespeare ca şi pentru contemporanii săi, dar el avea acces la mult mai multă energie interioară. Shakespeare a ştiut cu precizie cum să-i transforme pe Chaucer şi Marlowe, dar nimeni, nici chiar Milton sau Freud, n-a ştiut cum să îl folosească pe Shakespeare şi să nu se lase folosit de el sau cum să transforme ceva atât de cuprinzător, de universal, în ceva propriu.

8. Dr. Samuel Johnson, criticul canonic

Izvoarele criticii literare occidentale ar putea fi considerate, printre altele, *Poetica* lui Aristotel şi *Republica*, atacul lui Platon împotriva lui Homer. Eu însumi înclin să-l urmez pe Bruno Snell, care, în *Evoluţia gândirii*, acordă onoarea acestor începuturi polemicii iscate de Aristofan împotriva lui Euripide. E straniu, dar perfect potrivit, ca o activitate intelectuală să fi început dintr-o farsă deliberată şi să dispară acum într-o farsă neintenţionată, jucată de un roi de critici „politici" şi „culturali" contemporani, care ne distrug instituţiile de învăţământ Nicio elegie pentru canonul vestic n-ar putea fi completă fără a-l aminti pe adevăratul critic canonic, Samuel Johnson, neîntrecut de niciun alt critic înainte sau după el.

Johnson are mai puţine în comun cu ceilalţi doi eseişti analizaţi în această carte. Montaigne şi Freud. decât au aceştia împreună. O

stare de spirit sceptică sau epicuriană a declanşat temperamentul johnsonian; el era un regalist, creştin şi clasic autentic – spre deosebire de T.S. Eliot, care aspira la această triplă identitate, dar cu multă rea-credinţă. La Johnson nu există rea-credinţă, a fost atât de bun pe cât era de însemnat şi totuşi, în chip plăcut, sălbatic de ciudat în cel mai înalt grad. Personalitatea lui stranie şi singulară ne este revelată de cea mai bună biografie a lui, *Viaţa lui Johnson* de Boswell. Johnson era un poet plin de forţă şi a scris o superbă idilă – *Rasselas* – dar toată opera lui, mai ales critica, este în mod esenţial o literatură sapienţială.

Ca şi precursorul său. anonimul autor al „Ecleziastului" din Biblia ebraică, Johnson este neliniştitor şi neconvenţional, un moralist întru totul idiosincratic. Johnson este pentru Anglia ceea ce Emerson este pentru America, Goethe pentru Germania şi Montaigne pentru Franţa: înţeleptul Dar Johnson, la fel ca Emerson, este şi un scriitor original, chiar dacă insistă că moralitatea lui urmează ideologiilor: creştină, clasică şi conservatoare. Din nou ca Emerson, sau Nietzsche sau ca moraliştii francezi. Johnson cultivă stilul aforistic, îmbinând eticul cu prudenţa, cum observa M.J.C. Hodgart Poate că termenul cel mai potrivit pentru a-l descrie pe Johnson este acela de critic empiric, atât al literaturii cât şi al vieţii. Mai mult decât oricare alt critic. Johnson demonstrează că sinele este cel ce dă întotdeauna metoda de lucru, deci critica este o ramură a literaturii sapienţiale. Ea nu este o ştiinţă politică sau socială şi niciun cult al sexelor sau al raselor, cum a ajuns astăzi în universităţile occidentale.

Toţi criticii, mari sau mici, greşesc uneori şi chiar şi Johnson a dovedit că nu este infailibil. Cea mai nefericită declaraţie a lui a fost că „*Tristram Shandy* nu a rezistat timpului", dar au mai fost şi altele, cum ar fi aprecierea unui fragment poetic din *Mireasa în doliu* (*Mourning Bride*) de Congreve, drept superior creaţiei shakespeariene. Totuşi, Johnson, mai mult decât Coleridge, Hazlitt, A.C. Bradley sau Harold Goddard, mi se pare a fi cel mai bun critic shakespearian, de aceea apare foarte ciudată această scăpare, mai ales în cazul poeziei de proastă calitate a lui Congreve, fără nicio legătură cu marile lui comedii în proză. Congreve descrie un templu care este şi mormânt şi pare să fi provocat la Johnson acea teroare sacră în faţa morţii, insesizabil mai mică decât teroarea în faţa lui Dumnezeu însuşi. Există un fragment celebru la Boswell, esenţial în înţelegerea lui Johnson:

„Gândurile sale în legătură cu această schimbare îngrozitoare erau în general pline de temeri întunecate. Mintea lui era asemeni unui mare amfiteatru, ca şi Coliseum-ul din Roma Raţiunea se afla în mijloc şi lupta cu toate aceste spaime, ca un gladiator măreţ cu fiarele sălbatice ale arenei, de jur-împrejur în cuşti, gata de a fi lăsate libere să se repeadă asupra lui. După fiecare conflict, le împingea la loc în cuştile lor, dar fără să le omoare, iar ele continuau să îl asalteze. La întrebarea mea dacă n-ar fi mai bine să ne apărăm gândirea de apropierea morţii, el a răspuns cu patos: «Nu. las-o în pace! Nu contează cum moare omul. ci cum trăieşte. Momentul morţii nu contează, e mult prea scurt» Apoi el a adăugat, privindu-mă cu seriozitate: «Omul ştie că aşa trebuie să fie şi se supune. N-are niciun rost să ne plângem». **

Practic, poziţia lui Johnson ne aminteşte de Montaigne. dar sentimentul este total diferit: la Montaigne nu există spaima plină de patos sau acea seriozitate teribilă a lui Johnson. Un gânditor independent (parte a preţuirii lui pentru Milton). Johnson evita speculaţiile teologice, dar nu şi anxietatea ce însoţeşte limitele fiinţei umane de a înţelege adevărurile ultime… Speranţa şi teama** sunt adeseori unite la Johnson. Puţini scriitori au mai fost atât de sensibili la ideea sfârşitului oricărui lucru: fapte, opere literare, vieţi umane. Există o relaţie complexă între temerile ultime ale lui Johnson şi punctul lui de vedere critic asupra literaturii. Spre deosebire de T.S. Eliot. el nu face judecăţi estetice pornind de la principii ale religiei. Johnson era total nemulţumit de spiritualitatea şi de politica lui Milton şi totuşi forţa şi originalitatea *Paradisului pierdut* l-au convins. În ciuda diferenţelor ideologice.

Referindu-se la Milton, la Shakespeare sau la Pope, Johnson este tot ceea ce un critic înţelept ar trebui să fie: el răspunde măreţiei pe măsură şi din tot sufletul. Nu cred să mai existe alt critic mare atât de conştient ca Johnson de „trădările inimii omeneşti „şi mai ales ale inimii unui critic. Fraza este un citat din *The Rambler 93* unde Johnson observă cam ironic faptul că „există o oarecare blândeţe faţă de scriitorii în viaţă", dar avertizează că această blândeţe nu este „universal necesară, pentru că scriitorul poate fi considerat un fel de rival general, pe care toţi au dreptul să-l atace". Sensul canonic al literaturii ca întrecere este clasic în întregime, lucru ştiut de Johnson dând naştere unei afirmaţii minunate ce este pentru Johnson un fel de

credo:

„Orice ar fi hotărât în legătură cu contemporanii, Johnson nu a încercat să intervină prea mult în creaţia lor tocmai pentru că el cunoştea atât de bine trădarea inimii omeneşti şi plăcerea de a ne mulţumi mândria sau invidia sub aparenţa eleganţei şi a bunelor maniere. În acelaşi timp, nimeni nu este exclus de la critică, de la reproşuri, considerându-i-se doar numele şi scrierile. Criticul e liber să-şi exercite întreaga exigenţă asupra autorilor, punându-şi în primejdie doar propria faimă căci, asemeni lui Enea luptând în infern, el întâlneşte doar fantome pe care nu le poate răni. El ar putea ţine cont de reputaţia vreunui. scriitor, dar şi aceasta doar pentru a nu-şi ştirbi propria reputaţie, nu din alt motiv".

Întrecerea este adusă aici până la originea ei şi o ironie strălucită îi aminteşte criticului că el ridică sabia împotriva unor fantome din Hades – autorii pe care nu-i poate răni. Dar ce se întâmpla cu fantomele grandioase: Shakespeare. Milton, Pope? „Critica se îndreaptă întotdeauna spre natură"; Johnson se referă la Shakespeare când vorbeşte de „natură", iar Walter Jackson Bate consideră propoziţia de mai sus drept motto sau punct de pornire al tuturor scrierilor lui Johnson în domeniul criticii, accentuând astfel empirismul criticii sale. Înţelepciunea, nu forma, este criteriul ultim pentru judecata de valoare ce se referă la literatură, iar Shakespeare este testul suprem pentru critic. Cum poate un răspuns să fie adecvat scriitorului aflat în centrul canonului occidental?

Johnson începe să scrie despre Shakespeare cu o propoziţie celebră în... Prefaţă" (1765): „Nimic nu poate să-i mulţumească pe toţi şi pentru mai multă vreme decât reprezentările naturii generale". Johnson îşi propune să stabilească în ce măsură Shakespeare imită natura şi. din acest punct de vedere, nimeni nu l-a întrecut: „La alţi poeţi un personaj este adeseori un individ, la Shakespeare el este. În general, o specie". Johnson nu vrea să spună că Hamlet şi Iago nu sunt reprezentări individuale, ci doar că individualitatea lor este verificată şi accentuată tocmai pentru că ei centrează un sistem de viaţă, un plan general, astfel încât nici nu putem concepe un intelectual charismatic. În viaţă sau literatură, care să nu se asemene puţin cu Hamlet sau un geniu al răului, un estet care se amuză să creeze folosind oameni şi nu cuvinte, care să nu-l aibă pe Iago ca un fel de eminenţă cenuşie, alături

de care va fi judecat Molière nu cunoştea opera lui Shakespeare şi totuşi Alceste din *Mizantropul* ni-l evocă pe Hamlet Ibsen îl citise desigur pe Shakespeare şi Hedda Gabler este o demnă descendentă a lui Iago. Shakespeare reprezintă atât de bine natura umană încât toate personajele post-shakespeariene sunt într-o oarecare măsură shakespeariene. Johnson notează cu subtilitate că orice dramaturg încearcă să facă din dragoste un agent universal, în afară de Shakespeare:

„… dar dragostea este doar una dintre celelalte multe pasiuni şi, aşa cum influenţa ei asupra vieţii întregi nu este hotărâtoare, tot astfel influenţa ei într-o piesă de teatru este limitată. Artistul îşi ia ideile din lumea vie şi exprimă doar ceea ce vede. El ştie că orice altă pasiune, obişnuită sau exagerată, poate fi cauza fericirii sau a distrugerii".

Cine are mai multă dreptate în legătură cu rolul entuziasmului la Shakespeare: Johnson sau Freud? Comentariile lui Freud la *Hamlet*, *Lear* şi *Macbeth* conferă luptei pentru împlinire sexuală, oricât de reprimată, un loc cel puţin egal în piesele citate cu cel jucat de lupta pentru putere. Johnson şi Shakespeare n-ar fi de acord cu Freud şi entuziasmul sau pasiunea la Shakespeare sunt mult mai complexe – un amalgam de multe pasiuni exorbitante – decât ar putea crede Freud (şi mai ales în cele trei mari tragedii). Am putea observa că entuziasmul propriu lui Johnson, deşi combinat cu sexualitatea drastic reprimată, era tot shakespearian, cunoscând voinţa poetului de nemurire. În mod memorabil, negativ şi ironic atenuată de Johnson într-o scrisoare către Boswell (8 decembrie 1763):

„Există probabil în orice inimă o dorinţă de perfecţiune care îl determină pe fiecare să spere şi apoi să creadă că natura i-a dat lui ceva special. Această vanitate îi face pe unii să nutrească aversiuni şi pe alţii să-şi actualizeze dorinţe, până când se ridică toţi prin artă deasupra poziţiei lor iniţiale. Cu timpul, pe măsură ce afectarea devine obicei, ei ajung să-l tiranizeze pe cel ce i-a încurajat să înceapă acest spectacol".

Aceasta se voia a fi autocritică, dar n-ar putea ea să fie interpretată ca o descriere a unui personaj shakespearian, de exemplu Macbeth? Dorinţa de perfecţiune este desigur motivaţia metaforei, elanul poetic. Nu-i însufleţeşte ea oare. În egală măsură, şi pe eroi. pe ticăloşi sau pe ticăloşii-eroi în piesele lui Shakespeare? Johnson. În…

Prefaţa" lui la Shakespeare spune: „Personaje atât de ample şi generale nu erau uşor de delimitat şi totuşi niciun poet nu şi-a păstrat personajele mai *distincte* unul de altul" (sublinierea autorului). Individualizarea prin limbaj, adecvarea limbajului la personaj sunt miracole shakespeariene, cu măiestrie folosite de Johnson pentru autoanaliză. În dorinţa sa de perfecţiune. Ceea ce mi se pare curios este că Johnson îl considera pe Shakespeare un autor comic, ce şi-a impus să scrie tragedie, probabil pentru mai multă perfecţiune:

… În tragedie, el caută întotdeauna ocazia de a fi comic. În comedie el pare să se odihnească şi să se bucure, ca într-un mod de gândire propriu naturii sale. În scenele sale tragice ceva lasă întotdeauna de dorit, pe când comedia adeseori întrece orice aşteptare sau dorinţă. Comedia lui place datorită gândurilor şi limbajului, iar tragedia în mare parte datorită întâmplărilor şi acţiunii. Tragedia lui pare măiestrie, iar comedia instinct".

Evoluţia lui Shakespeare, de la comedie şi piese istorice prin tragedie până la idilă (în termenii noştri) susţine, dar şi neagă afirmaţiile lui Johnson. Este *Lear* măiestrie *şi cum vă place* instinct? Parţial, Johnson ne vorbeşte aici despre sine la fel de mult ca despre Shakespeare, dar când Johnson susţine că Shakespeare a fost „oglinda naturii" are întru totul dreptate. Este interesant că Johnson îl preferă în mod evident pe Falstaff lui Lear şi aceasta ar putea avea legătură cu anxietatea lui Johnson faţă de faptul că Shakespeare „pare să scrie făiţă vreun scop moral", teama pe care noi nu o mai împărtăşim astăzi. Aşa cum arată şi Bate. anxietăţile johnsoniene au multă forţă critică. Astfel, faptul că Shakespeare n-ar fi interesat de „justiţia poetică", este suferinţa lui Johnson pentru că el însuşi este profund benign şi se teme în mod autentic de tragedie şi de nebunie. Shakespeare. ca şi Jonathan Swift, îl înspăimântau: el ar fi putut citi *Regele Lear* ca pe o profeţie a ceea ce ar fi putut deveni propria lui nebunie. Deşi înclinat spre satiră, prin natura sa. Johnson a evitat-o în general, ceea ce probabil a sărăcit poezia sa, care îl reprezintă în mai mică măsură Furia lui Lear l-a dominat fără să vrea şi observaţiile sale asupra piesei sunt tulburător de intense:

„Tragedia lui Lear este pe bună dreptate considerată una din cele mai bune piese ale lui Shakespeare. Nicio altă piesă nu reuşeşte să ne concentreze atenţia atât de mult. să ne sfinţească pasiunile şi

curiozitatea. Evoluţia intereselor distincte odată cu poziţia unor personaje, schimbările neaşteptate ale şansei şi succesiunea rapidă a evenimentelor umplu mintea spectatorului cu un perpetuu tumult de indignare, milă şi speranţă Nu există scenă care să nu contribuie la agravarea suferinţei sau a cursului acţiunii şi nicio direcţie care să nu arate progresul fiecărei scene. Atât de puternică este imaginaţia poetului, că mintea, cândva unită cu imaginaţia, este acum definitiv înlăturată".

Avem aici o minte puternică rezistând celei mai puternice minţi, dar în zadar, căci Johnson este prins în fluxul imaginaţiei shakespeariene. Johnson nu este niciodată un critic atât de puternic şi de autentic ca atunci când personalitatea sa este scindaţi Putem sesiza aici metafora „distincţiei" în „evoluţiile intereselor *distincte*". A fi distinct înseamnă pentru Johnson atât împlinire, cât şi deşertăciune. În universul dramatic al lui Shakespeare, este doar împlinire, dincolo de justiţia poetică, de bine şi de rău, de nebunie şi deşertăciune. Nimeni nu a reuşit ca Johnson să exprime copleşitoarea forţă shakespeariană de reprezentare şi, cu un deosebit simţ al limbii, el a găsit specificul esenţei shakespeariene în arta diviziunii, în capacitatea de a distinge sau de a crea diferenţe. Tragedia nu e străină acestei arte şi Johnson a înţeles probabil. asta Cel mai complex dintre suflete, Shakespeare, a găsit în sufletul lui Johnson cea mai complexă oglindă critică – o oglindă şi o voce. Eu aş considera că centrul criticii lui Johnson este opera lui Shakespeare; cel mai canonic critic interpretează opera celui mai canonic poet într-un fragment scurt din „Prefaţă", unde „distincţiile" repetă aceeaşi metaforă a diferenţei, ce îl leagă pe critic de poet:

„Deşi a întâmpinat atâtea greutăţi şi a fost atât de puţin ajutat să le depăşească, el a reuşit să ajungă la o cunoaştere exactă a atâtor modalităţi de existenţă şi atâtor dispoziţii native, să le diferenţieze şi să le multiplice, să le puncteze clar diferenţele şi să le prezinte în combinaţii adecvate. Din acest punct de vedere, nu avea pe cine să imite, dar a fost imitat de toţi scriitorii care l-au urmat şi nu se poate şti dacă aceştia toţi au reuşit să ofere mai multe exemple de cunoaştere teoretică şi reguli de prudenţă practică decât Shakespeare singur".

Atât de multe lucruri sunt implicate aici. Încât avem nevoie de oarecare distanţă pentru a vedea ce a văzut Johnson şi a percepe

reverberaţiile laudelor aduse lui Shakespeare. „Cunoaşterea teoretică" ar putea fi ceea ce noi numim „conştienţă cognitivă", „prudenţa practică" ar fi înţelepciunea. Dacă Shakespeare a obţinut „cunoaşterea exactă" şi a arătat-o deschis, el a reuşit mai mult decât filosofii însuşi. Fără analogii moştenite. Shakespeare e iniţiatorul unora pe care toţi scriitorii le vor respecta după el. Johnson înţelege şi ne spune şi nouă că Shakespeare a stabilit un standard al reprezentării o dată pentru totdeauna. A cunoaşte multe modalităţi de viaţă şi multe forme de dispoziţii native nu înseamnă cunoaştere separată de reprezentare. Shakespeare diferenţiază în multiplicitate, marchează distincţiile şi arată totul în ansamblu. A diferenţia, a marca şi a arăta înseamnă cunoaştere, iar ceea ce este cunoscut este psihologia noastră, după termenul folosit astăzi, pe care Shakespeare. cum sugerează Johnson, a inventat-o. Dacă asta înseamnă să ţii o oglindă în faţa naturii, atunci este vorba într-adevăr de o oglindă foarte activă.

Una din micile capodopere ale lui Johnson este la *moartea unui prieten* (*On the Death of a Friend*), în *The Idler* 41. Este scrisă în 27 ianuarie 1759, la câteva zile după moartea mamei sale. Johnson vorbeşte, în spirit creştin, despre speranţa reîntâlnirii, dar tonul şi patosul întunecat al scrierii arată atât acceptarea principiului realităţii, acela al împăcării cu necesitatea morţii, aşa cum ne-am aştepta mai degrabă să găsim la sceptici ca Montaigne sau Freud, pentru care religia era o iluzie. Nimeni nu l-ar putea întrece pe Johnson când vorbeşte de psihologia supravieţuitorului:

Acestea sunt calamităţile prin care providenţa ne îndepărtează de dragostea noastră pentru viaţă Alte situaţii nefaste pot fi învinse de curaj sau atenuate de speranţă, dar privaţiunea ireparabilă nu mai lasă loc hotărârii să se manifeste sau aşteptărilor să se aline. Morţii nu se mai întorc, iar nouă nu ne mai rămâne decât dorul şi suferinţa".

În comparaţie cu această proză superbă, scrierile în care Johnson îşi afirmă credinţa par dispersate, dacă nu chiar forţate. Un empirist şi un naturalist, fidel simţul comun, Johnson a ajuns cu greu la credinţă Dorinţa lui de a fi conştient nu poate fi oprită de nimic, dorea mai multă viaţă şi aşa a rămas până la sfârşit chiar dacă Boswell nu ar fi scris *Viaţa lui Johnson*, tot ne-am putea evoca personalitatea lui din tot ceda ce a scris sau spus. Această personalitate a criticului este micşorată astăzi de diferite formalisme sau de actualii materialişti

culturali. Totuşi, când mă gândesc la criticii moderni pe care îi admir – Wilson Knight, Empson, Northrop Frye. Kenneth Burke – nu-mi amintesc nici teorii, nici metode, ca să nu mai vorbim de lecturi. În primul rând îmi vin în minte personalităţi vehemente şi pline de culoare: Wilson Knight citind deschis din şedinţele de spiritism, Empson proclamând barbarismul aproape aztec sau Benin al *Paradisului pierdut*, Frye caracterizând amuzat prezentarea de către T.S. Eliot a declinului civilizaţiei într-un registru neocreştin drept mitul marii alunecări occidentale a untului. Burke combinând cuvintele „1". „Aye" şi „eye" în viziunea lui Emerson asupra globului ocular* transparent Johnson e mai puternic decât oricare alt critic nu numai prin putere cognitivă, erudiţie şi înţelepciune, ci mai ales prin splendoarea personalităţii sale literare.

În opoziţie cu tristul contemplator al morţii se află Johnsonumoristul fin. cel care îi învaţă pe critici să nu fie solemni, infatuaţi sau plini de superioritate. În *Vieţile poeţilor*, opera sa critică majoră. Johnson ne prezintă 50 de poeţl Tââeşi în general de editori, incluzând valori necanonice ca Pomfret. Sprat, Yalden, Dorset. Roscoi mon.4

Stepney şi Felton, demni precursori pentru mulţi dintre poeţii mărunţi, prematur canonizaţi astăzi, şi rapsozii începători. Yalden ar putea fi reprezentantul tuturor, de atunci şi de acum. Johnson observa că Yalden încerca să compună ode pindarice în maniera lui Abraham Cowley (el însuşi uitat azi de nespecialişti): „Concentrându-şi atenţia asupra lui Cowley ca model, a încercat chiar să rivalizeze cumva cu el şi a scris un *Imn întunericului* (*Hymn to Darkness*), ca o alternativă la *Imn luminii* (*Hymn to Light*) al lui Cowley".

Nefericitul Yalden ar fi complet uitat astăzi dacă *Viaţa lui Yalden* nu s-ar încheia cu o concluzie superbă a lui Johnson: „Despre celelalte poeme ale sale e de ajuns să spunem că merită citite, chiar dacă nu sunt perfect finisate, rimele lor sunt uneori foarte nepotrivite, iar greşelile par a fi mai mult omisiuni datorate lenei decât neglijenţe ale entuziasmului".

Se pare că bietului Yalden nu i-a mai rămas mare lucru, iar

---

[4] Joc de cuvinte: / (engl) = eu. aye - da (interjecţie, afirmaţie - mar.). exe = ochi. eyeball = glob ocular (n. tr.).

aceasta nu este totuşi cea mai fină observaţie pe care acest bard minor i-a provocat-o marelui critic. Yalden a încercat să scrie şi un *Imn vieţii* (*Hymn to Life*), în care în faţa exploziei de lumină nou creată Dumnezeu rămâne uimit: „Deoparte, Atotputernicul stătea şi se mira". Şi iată cum comentează Johnson acest vers: „El ar fi trebuit să-şi amintească faptul că infinita cunoaştere nu se poate mira niciodată. Mirarea este întotdeauna efectul noului asupra ignoranţei".

Vieţile poeţilor (*Lives of the Poets*) ne oferă imagini mai puternice când este vorba de Alexander Pope. precursorul lui Johnson, de Richard Savage, poet slab dar bun vorbitor, cu care Johnson şi-a petrecut anii tinereţii la Londra, despre Milton. pe care Johnson îl admira şi în acelaşi timp îl respingea, şi despre Dryden. În oarecare măsură înaintaşul său în critică. Sunt de asemenea, momente importante şi bine cunoscute în eseurile lui Johnson dedicate lui Cowley. Waller, Addison. Prior, Swift, Young, Gray şi chiar în cele câteva pagini scrise despre prietenul lui Johnson, poetul William Collins. *Vieţile poeţilor* este unică în ce priveşte critica poeziei şi biografia literară. Precum tot ceea ce a rămas din critica lui Johnson – eseuri periodice în *Rambler* şi *Idler*, fragmente din *Rasselas*, prefaţa şi notele la Shakespeare şi multe citate din *Viaţa lui Johnson* scrisă de Boswell – distincţia între interpretare şi biografie rareori poate fi susţinută.

Johnson nu credea probabil (ca mine) în afirmaţia lui Emerson că „nu există istorie, ci doar biografie", dar ceea ce a scris el este practic o critică biografică. Când biografia nu era cunoscută bine. ca în cazul lui Shakespeare. Johnson a demonstrat cât de subtilă poate fi istoria biografică. Pentru Johnson accentul biografic se orientează asupra individualităţii. El este interesat în primul rând de originalitate, invenţie şi imitaţie a naturii sau a altor poeţi. Critici ca mine. interesaţi de influenţe, au mult de învăţat de la Johnson care a înţeles de ce s-a mărginit să considere *Londra* şi *Deşertăciunea dorinţelor omeneşti* (*Vanity of Human Wishes*) poeme minunate, dar neadecvate potenţialului său. Senzaţia că Pope a atins perfecţiunea l-a împiedicat să realizeze mai mult îl preţuieşte pe Pope, dar evită să-l citească creativ pe acest precursor elegant, complet diferit de Johnson ca temperament T.S. Eliot. un critic minor în comparaţie cu Johnson, a devenit un poet mare revizuindu-i pe Tennyson şi Whitman în *Ţara*

pustie (*The Waste Land*). Johnson s-a abţinut să se refere la continuatori ai tradiţiei neoclasice – Ben Jonson, Dryden. Pope – mai puternici decât Oliver Goldsmith şi George Crabbe. pe care i-a susţinut Rămâne un mister pentru mine de ce o personalitate ca Johnson a refuzat să intre în competiţie cu Pope, deşi ar fi fost un adversar potrivit Relaţia lui Johnson cu Pope seamănă cu aceea dintre Anthony Burgess şi Joyce şi mai puţin cu cea dintre Beckett şi maestrul său. Îmi place foarte mult *Nimic la fel ca soarele* (*Nothing Like The Sun*), dar cartea repetă romanul *Ulise* fără să-l revizuiască. Din contră, Beckett, chiar şi într-un roman hilar ca *Murphy*, din perioada de început, ne prezintă un „Ulise" total diferit, de care se îndepărtează aşa cum i-o cer propriile scopuri şi care începe lunga evoluţie care îl va duce de la *Watt* şi marea trilogie (*Molloy*, *Malone moare*, *Nenumitul*) până la triumful joycean din *Cum e* şi la cele trei piese majore. Ca poet. Johnson refuză măreţia, deşi a atins-o în *Deşertăciunea dorinţelor omeneşti*. În calitate de critic. Johnson se simţea mult mai liber şi i-a întrecut pe toţi înaintaşii săi. Boswell nu ne explică această enigmă. Poemul nu se remarcă prin forţă, ci prin singularitate, iar Johnson ştia cât e de bun. De ce nu a continuat atunci?

Nu cred să existe alt poet englez de forţa lui Johnson care să fi renunţat conştient la posibilitatea de a deveni un mare poet Emerson a avut aceeaşi relaţie cu poezia lui Wordsworth ca şi Johnson cu a lui Pope. Emerson a ales şi el proza Cele mai bune poeme ale lui Emerson – *Bachus*, *Zile*, oda *Channing* sau *Uriel* – nu ajung însă la frumuseţea şi valoarea poemului lui Johnson *Deşertăciunea dorinţelor omeneşti* (*Vanity of Human Wishes*). După acest poem geniul lui Johnson s-a exprimat mai bine în critică şi dialoguri, dar nu în poezie. Shakespeare a fost poetul pe care Johnson l-a iubit independent de voinţa sa şi. oarecum. În contradicţie cu dorinţa lui de „justiţie poetică" şi de ameliorare morală a umanităţii. Pe Pope. chiar mai mult decât pe Dryden. Johnson l-a iubit însă în mod absolut, din toată inima, afirmând chiar că traducerea *Iliadei* de către Pope este o „realizare pe care nicio altă epocă sau naţiune nu pot pretinde să o egaleze", o realizare care într-adevăr „a schimbat limba engleză", deci şi limbajul lui Johnson.

Împotriva acestei exagerări faţă de o versiune acum moartă trebuie să ne gândim la preferinţa lui Johnson pentru *Dunciada*, una

din reali zările cele mai mari ale lui Pope, mai valoroasă chiar decât supralicitatul poem *Eseu despre om*, pe care Johnson o desfiinţează: „Niciodată lipsa de cunoaştere şi vulgaritatea sentimentului n-au fost mai bine ascunse. Cititorul are senzaţia că i s-a umplut mintea de idei, deşi nu învaţă nimic şi ajunge în curând să nu-şi mai ştie propria limbă materni".

Johnson nici nu se îndoia de superioritatea sa faţă de Pope în înţelepciune, erudiţie şi intelect Ce anume îl punea totuşi în umbră şi l-a făcut să renunţe la o carieră susţinută de poet? Felul cum preţuieşte el forţa poetică a lui Pope ar putea fi un răspuns parţial:

„Pope avea, în proporţia perfectă, toate calităţile geniului. Avea inventivitate, prin care noi lanţuri de evenimente apar şi noi scene se desfăşoară, ca în *Spargerea zăvorului*, sau figuri de stil suplimentare, extrinseci şi ilustrări diferite se adaugă unui subiect cunoscut, ca în *Eseu asupra criticii*. De asemenea, avea imaginaţie, care influenţează puternic mintea scriitorului şi îl ajută să-i înfăţişeze cititorului variate forme ale naturii, incidente de viaţă şi pasiuni, ca în *Eloisa*, *Pădurea Windsor* şi *Epistole etice*. Avea raţiune, care selectează din viaţa naturii în funcţie de scopurile de moment, separând esenţa de accidente şi fădind adeseori reprezentarea mai puternică decât realitatea însăşi. Şi avea un limbaj plin de culoare, gata să-şi împodobească subiectele cu graţie şi expresii elegante, ca atunci când îşi potriveşte discursul în funcţie de marea multiplicitate a sentimentelor şi descrierilor homerice".

Singura calitate pe care a< putea să o contest este raţiunea şi manifestarea ei în *Iliada* tradusă de Pope. În rest, sunt întru totul de acord cu invenţia şi imaginaţia în pasiunea cu care scrie despre Pope. Johnson riscă hiperbola în însumarea calităţilor poetului:

„Imagini şi sentimente noi pot fi create şi de alţii, dar încercarea unor invenţii? n versificaţie ar fi periculoasă Arta şi studiul au ajuns la apogeul lor şi nu li se mai poate adăuga decât efortul unei munci istovitoare şi a unei curiozităţi fără rost

După toate acestea., nici nu mai e nevoie să răspundem la întrebarea pusă cândva: dacă Pope a fost sau nu poet Am putea, dimpotrivă. Întreba: dacă Pope nu a fost poet. atunci unde am mai putea găsi poezia? A da o definiţie poeziei nu poate decât să demonstreze limitele celui care defineşte, deşi o definiţie care-l va

exclude pe Pope nu va fi uşor de dat. Să privim în jurul nostru şi să privim şi în trecut pentru a vedea pe cine a încununat umanitatea cu numele de poet: să examinăm respectivele scrieri şi pretenţiilor lor şi atunci Pope nu va mai fi un subiect de dispută chiar dacă el ar fi dat lumii doar versiunea *Iliadei* în engleză, tot ar fi meritat numele de poet Dacă autorul *Iliadei* şi-ar fi clasificat cumva succesorii, el i-ar fi conferit un statut foarte înalt traducătorului său. fără a cere mai multe dovezi ale geniului.'4

Cititorul ar putea fi puţin surprins aici. Johnson acceptă punctul de vedere dogmatic conform căruia cupletul neoclasic înseamnă perfecţiunea absolută, normativă a formei poetice. De ce atunci un critic empiric atât de sceptic, un erudit ca Johnson a transformat perfecţiunea tehnică a lui Pope într-un asemenea fetiş? Johnson ştia pe de rost mii de versuri scrise de Pope sau Dryden şi relativ puţine scrise de Milton, deşi era perfect conştient de diferenţa de valoare. Cu toate acestea, criticul nu i-a fost tocmai favorabil lui Milton. O astfel de ambivalenţă nu s-a manifestat însă în cazul lui Shakespeare şi este clar că Johnson nu s-a identificat niciodată cu Ahile din versiunea lui Pope, după Homer, cum a făcut-o cu Sir John Falstaff. E posibil ca poemul lui *Deşertăciunea dorinţelor omeneşti* să fie chiar mai bine realizat tehnic decât poemele lui Pope. Johnson era ceea ce el preţuia mai mult la Milton – un gânditor original, iar prestigiul lui Pope se potriveşte destul de puţin cu laudele exagerate ale lui Johnson. Pope era un poet mare. dar nu se poate spune despre el. ca despre Shakespeare sau Dante, că ne aflăm în faţa poeziei însăşi. În acelaşi timp, este ciudată afirmaţia că Homer ar fi fost de acord cu traducerea *Iliadei* de către Pope şi aceasta determină răspunsul furios al lui William Biake, care îi atacă pe Johnson, pe poetul minor William Hayley şi pe Pope totodată:

… În baie strigă Hayley – uitând de sine că Pope decât Homer scrie mai bine.4

Ceea ce l-a interesat mai mult pe Johnson era măiestria artistică a lui Pope sau ceea ce Johnson numea, destul de ciudat, *prudenţă poetică*, definită de Robert Griffin ca o „combinaţie specifică lui Pope de facultăţi naturale şi capacitate mare de muncă4. Una din părerile preconcepute ale lui Johnson despre el însuşi era aceea că el ar fi leneş, în contrast cu eforturile depuse de Pope. Ceea ce voia el să sugereze era neliniştea, agitaţia sa intelectuală şi stăpânirea de sine a lui Pope.

Johnson se temea de propria lui minte, de parcă imaginaţia i-ar fi jucat feste, la fel ca lui Macbeth. conform viziunii shakespeariene asupra dominaţiei primejdioase a imaginaţiei. Johnson l-a ujmat însă pe Pope cu prea multă fidelitate: muza cere ambivalenţă în idilele din grupul poeţilor. Tristeţea rareori exprimată dar continuu implicată în *Vieţile poeţilor* este ceea ce Laura Quinney numeşte încercarea de a „oedipiza spaţiul literar". Confruntându-se cu Alexander Pope – ca un fel de Laius pentru el – Johnson a preferat să meargă pe căi ocolite decât să rişte impietatea Poate că el era un om prea bun ca să ajungă un mare poet. dar nu trebuie să-i regretăm scrupulele – acum îl apreciem atât ca personalitate importantă, cât şi ca mare critic literar.

Critica literară canonică, ceea ce scrie Johnson pe deplin conştient, îşi are propriile motivaţii politico-religioase şi socio-economice, dar pe mine mă fascinează să urmăresc felul în care Johnson lasă deoparte propriile ideologii în *Viaţa lui Milton*. Actualii apostoli ai „criticii şi schimbării sociale11 ar trebui să încerce să citească, pe rând, ce au scris Johnson şi Hazlitt despre Milton. În probleme de religie, politică, societate şi economie un conservator ca Johnson şi un radical nonconformist ca Hazlitt sunt total opuşi, dar amândoi îl preţuiesc pe Milton pentru aceleaşi calităţi, în egală măsură memorabili, ca Hazlitt aici, de exemplu:

„Milton a împrumutat de la alţii mai mult decât orice alt scriitor, a epuizat orice sursă de inspiraţie, sapră sau profană, şi totuşi el e perfect diferit de orice alt scriitor. El e un autor de epopee deloc inferior lui Homer; puterea gândului său e imprimată în fiecare vers. Citindu-i opera, ne aflăm sub influenţa unui intelect grandios, care devine tot mai distinct pe măsură ce ne apropiem de el… Erudiţia lui Milton are efectul intuiţiei.11

Shakespeare este singura excepţie faţă de adevărul acestor gânduri. cum am încercat să demonstrez, referindu-mă la influenţa shakespeariană persistentă la Satan al lui Milton. Hazlitt, care mi se pare întrecut în critică doar de Johnson, nu avea nicio simpatie pentru acesta Dar Johnson îl anticipează pe Hazlitt, cu privire la Milton:

„Cea mai înaltă preţuire a geniului este dată de originalitate… dintre toţi cei care împrumută din opera lui Homer. Milton este cel care preia cel mai puţin. El era un gânditor original, încrezător în propriile capacităţi, dispreţuind orice impediment sau ajutor. El nu

refuza gânduri sau imagini ale predecesorilor săi. dar nici nu le căuta.11

Criticii mai sus citaţi observă la Milton acea putere care transformă erudiţia în intuiţie: puterea invenţiei, pe care Johnson o considera esenţa poeziei. Melancolia lui Johnson, care l-a îndepărtat de el pe Hazlitt. l-a ajutat să înţeleagă şi mai bine inventivitatea, pentru că singurul leac pentru melancolie este continua căutare şi redescoperire a posibilităţilor vieţii. Mai mult decât toţi cei pe care i-am citit. Johnson a înţeles că nu putem suporta anticiparea morţii, mai ales a propriei morţi. Nu cred că exagerez dacă spun că toată critica lui se bazează pe această descoperire. Legea de bază a existenţei umane nu se poate schimba pentru Johnson: natura umană refuză confruntarea deschisă cu moartea. Când Johnson îl preţuieşte pe Shakespeare pentru felul în care personajele sale vorbesc şi acţionează, sub influenţa pasiunilor generale, care pun în mişcare întreaga omenire, criticul se gândeşte la pasiunea de a scăpa de conştiinţa morţii. În primul und. Există o conversaţie extrem de melancolică, din 15 aprilie 1778. când Johnson avea şaizeci şi nouă de ani, înregistrată de Boswell:

„BOSWELL: Deci. domnule, trebuie să recunoaştem că moartea este un lucru îngrozitor.

JOHNSON: Da, într-adevăr, n-am întâlnit pe nimeni care să creadă altfel.

MRS. KNOWLES (părând să se bucure de o mare seninătate în convingerea dată de lumina divină): Nu spune Sf. Pavel «Eu am luptat de partea credinţei, mi-am împlinit destinul şi pentru mine se află aici încununarea vieţii»?

JOHNSON: Da, doamnă, dar aici este vorba de un apostol, de un om convertit prin intervenţia divină.

BOSWELL: Perspectiva morţii este înspăimântătoare, dar oamenii mor uşor, de fapt Puţini ştiu cu certitudine momentul în care vor muri şi aceia se poartă cu demnitate, ca şi cei care aşteaptă să fie spânzuraţi, fără a dori cât de puţin totuşi să li se întâmple asta

MISS SEWARD: Există o anumită formă a spaimei de moarte care este, desigur, absurdă şi aceasta este frica de anihilare – un simplu somn plăcut, dar fără vise.

JOHNSON: Nu e nici plăcut, nici somn; nu e nimic. Simpla existenţă este mult mai mult decât nimic şi oamenii şi-ar dori să existe,

chiar şi în durere, decât să nu existe".

Johnson încheie conversaţia remarcând că „doamna confundă anihilarea, care nu e nimic, cu teama de anihilare, care e îngrozitoare. În aşteptarea aceasta plină de groază se află teama de anihilare". Realismul criticului asociază aceste spaime atât cu teama de nebunie cât şi cu speranţa mântuirii, dar teama în sine le transcende pe amândouă Pentru a putea continua să trăim, ne îndepărtăm de conştiinţa ce ne induce această teamă

Scriind despre Shakespeare, Johnson nu e niciodată mai subtil decât în comentariul referitor la discursul ducelui din *Măsură pentru măsură*, actul III. scena I: „Nici tinereţe n-ai. nici bătrâneţe. / Ci-un fel de somn până-n chindii, visând / La amândouă". Iată ce remarcă Johnson:

„Este o imagine extraordinară când suntem tineri ne străduim să ne creăm planuri pentru viitor şi pierdem bucuriile pe care le putem trăi în prezent când suntem bătrâni ne amuzăm cu amintirile din tinereţe. Astfel, viaţa noastră. În care prezentul nu are niciodată loc. se aseamănă cu visul de după-amiază. când evenimentele dimineţii se împletesc cu planurile pentru seară".

Shakespeare 6. *Măsură pentru măsură*, trad. Leon D. Leviţchi (n.tr.).

Referindu-se la prânz, ca moment simbolic, Johnson observă că imaginile lui Shakespeare revelează incapacitatea noastră de a trăi în prezent: fie că ne facem planuri, fie că ne amintim. Ceea ce Johnson nu vrea să numească, dar sugerează, este că noi refuzăm prezentul pentru că trebuie să murim într-un moment prezent Teama de anihilare este motivul metaforei. Ceea ce Nietzsche numea „dorinţa de a fi diferit, dorinţa de a fi altundeva" este generată de refuzul de a accepta moartea Tendinţa spre perfecţiune, incluzând-o pe cea literară, are. după părerea lui Johnson, acelaşi motiv: a scăpa de conştiinţa morţii, de vertijul gândului încetării fiinţei.

Bate, în cea mai subtilă interpretare a lui Johnson pe care o cunosc, accentua faptul că niciun alt scriitor nu este atât de obsedat de ideea că mintea este o *activitate*, una care se va transforma în autodistrugere sau distrugerea altora dacă nu este îndreptată spre o muncă susţinuţi Dorinţa de supravieţuire, manifestată într-o multitudine de forme, este considerată de Johnson o tendinţă

de-idealizată de canonizare literari Tristeţea lui Johnson, considerată de Hâziitt împotriva firii, ar putea fi numită empirism negativ, opus naturalismului pozitiv al lui Hazlia Ambii critici l-au considerat pe Falstaff cea mai bună reprezentare a spiritului comic, dar nevoia mai mare a lui Johnson de destindere prin umor l-a condus spre o uimitoare identificare cu Falstaff, total împotriva voinţei sale morale. Hazlitt este foarte încântat de Falstaff. cum ar trebui să fim noi toţi. Johnson, ca toţi moraliştii, mai mari sau mai mici, nu este de acord cu Falstaff. dar nici nu i se poate împotrivi.

Deşi inhibat moralmente. Johnson e atât de mişcat, încât devine emfatic uneori, până când reuşeşte să se controleze:

„Dar pe tine Falstaff. neimitat şi neimitabil. cum aş putea să te descriu? Tu eşti creat din înţelepciune şi viciu – înţelepciune care poate fi admirată dar nu preţuită, viciu care poate fi dispreţuit dar niciodată detestat Falstaff e un personaj plin de păcate şi e dispreţuit pe bună dreptate. Este hoţ, lacom, laş, lăudăros, întotdeauna gata să-i păcălească pe cei slabi şi să-i prădeze pe săraci, să-i îngrozească pe cei înfricoşaţi şi să-i insulte pe cei lipsiţi de apărare. În acelaşi timp slugarnic şi perfid, râde de cei pe seama cărora trăieşte, linguşindu-i în faţă şi batjocorindu-i pe la spate. Se află în preajma prinţului numai ca rău sfetnic, al viciului, dar el e foarte mândru de asta. Îngâmfat şi dispreţuitor faţă de oamenii obişnuiţi, şi chiar se crede foarte important pentru ducele de Lancaster. Acest individ corupt şi plin de dispreţ se face însă necesar prinţului, care îl desconsideră, prin cea mai mare calitate a lui – veselia nesfârşită. puterea de a ştimi mereu râsul. cu atât mai uşor de acceptat cu cât spiritul lui nu e nici ambiţios, nici de mare valoare, ci constă doar în nechibzuinţe şi uşurinţa de a scăpa din ele. care atrag adepţi, dar nu şi invidie. Falstaff nu e mânjit de sânge. crime odioase sau altceva de acest gen: licenţiozitatea lui nu e ofensivă, e doar efectul voioşiei.

Morala acestei reprezentări este că nimeni nu e mai periculos decât cel care vrea să corupă şi are şi puterea de a plăcea Nici inteligenţa, nici modestia nu pot fi în siguranţă alături de un astfel de tovarăş cum e Falstaff, cel care-l tentează pe Henric”.

Ca un feroce susţinător al lui Falstaff, eu nu pot fi de acord cu cele spuse, preferându-l pe contemporanul lui Johnson. Maurice Morgann, care în *Eseu despre personalitatea dramatică a lui Sir John*

Falstaff (1777) îl considera pe acesta cel mai mare personaj comic din întreaga literatură. Reacţia lui Johnson a fost. după părerea lui Boswell, să bombăne că Morgan va continua prin a demonstra *virtutea morală* a lui Iago. Totuşi putem să-l iertăm pe Johnson datorită observaţiei mişcătoare că Falstaff manifestă „cea mai mare calitate – veselia nesfârşită".

Johnson avea constant nevoie de această calitate şi se referea frecvent la Falstaff, atât în scris, cât şi în vorbire. îi plăcea să se considere un Falstaff: bătrân, dar cu inimă uşoară, cu o vitalitate de neînvins, deşi diminuată treptat de sentimentul dispariţiei. Vitalitatea apare şi în scrierile lui Johnson, nu numai în personalitatea lui. În cartea lui Boswell şi altminteri. Nu pot însă să mă pronunţ dacă această voinţă de a trăi va continua să ne bântuie. Dacă vor 11 înlăturate valorile canonice din studiul literaturii va continua Johnson să fie citit?

Dacă nu vor mai fi generaţii de cititori obişnuiţi, liberi de influenţe ideologice. Johnson va dispărea. împreună cu alte aspecte ale canonicităţii. Totuşi, înţelepciunea nu dispare atât de uşor. Dacă nu se va mai studia critica în universităţi şi colegii, ea îşi va găsi locul altundeva, ca versiune modernă a literaturii sentenţioase. Nu-mi place să fiu elegiac în ce-l priveşte pe Johnson, eroul tinereţii mele; închei deci acest capitol dându-i cuvântul pentru ultima oară; din… Prefaţa la Shakespeare". ne vorbeşte din nou cel mai mare critic despre cel mai mare poet:

„Combinaţiile aleatorii ale invenţiilor imaginaţiei pot să ne încânte pentru un timp prin noutatea pe care o căutăm cu toţii, sătui de viaţa de zi cu zi. Dar plăcerile mirării de moment se sfârşesc în curând şi mintea se poate baza numai pe stabilitatea adevărului. — 1

9. Goethe: *Fausî* (Partea a doua) – Poemul anticanonic

Dintre toţi marii scriitori occidentali, Goethe pare a fi cel mai puţin accesibil sensibilităţii noastre de azi. Ce-i drept, poezia lui nu se poate traduce prea bine în engleză, dar nu cred că acesta e unicul motiv. Şi Hölderlin e mai sărac în traducere, dar ne place mai mult decât Goethe. Un poet şi totodată un scriitor înţelept care îl egalează, în limba sa, pe Dante poate să depăşească handicapul unei traduceri inadecvate, dar nu şi schimbările din viaţă şi literatură, care-i fac atitudinile sale esenţiale să ne pară arhaice. Goethe nu ne mai este

înaintaş, aşa cum a fost pentru Emerson şi Carlyle. Înţelepciunea lui rezistă încă, dar pare să vină dintr-un alt sistem solar.

Goethe nu a avut precursori comparabili ca forţă poetică în poezia germană. Hölderlin a venit după el şi nu a avut rivali de atunci, nici măcar Heine, Morike, Ştefan George, Rilke, Hofmannsthal. Trakl sau Celan. Totuşi, cu toate că se află la originea literaturii imaginative în limba germană, Goethe este, din perspectivă occidentală, un sfârşit şi nu un început. Ernst Robert Curtius, după părerea mea cel mai bun critic al literaturii germane moderne, a observat că literatura europeană a avut o tradiţie continuă de la Homer până la Goethe. Wordsworth a fost cel care a făcut un pas mai departe şi a devenit iniţiatorul poeziei moderne şi al acelei poezii de introspecţie, care merge de la Ruskin până la Proust şi apoi la Beckett, până de curând cel mai mare scriitor în viaţă Goethe a trăit între 1749 – 1832. În timp ce Wordsworth a trăit între 1770 – 1850. ceea ce îl face pe poetul romantic englez un contemporan mai tânăr al înţeleptului german. Poeţii englezi şi americani continuă însă să îl rescrie pe Wordsworth fără să vrea. În timp ce nu se poate spune că Goethe e de o importanţă vitală pentru poezia germană contemporani

Totuşi, ar trebui să amintim că singularitatea lui Goethe e o parte a imensei lui valori pentru noi, mai ales acum când gândirea speculativă franceză a proclamat moartea autorului şi hegemonia textului. Orice text al lui Goethe. oricât de diferit de celelalte, poartă marca personalităţii sale unice şi copleşitoare, care nu poate fi estompată sau deconstruiţi A citi Goethe înseamnă a şti că moartea autorului este doar o metaforă galică târzie. Daimonul (sau daimonii) lui Goethe – se pare că putea avea câţi dorea – e întotdeauna prezent în opera sa. ca şi paradoxul continuu al faptului că atât poezia cât şi proza sunt deopotrivă reprezentative pentru un „ethos" clasic, universal şi un „pathos" romantic, intens personal. „Logosul" sau, în termeni aristotelici… dianoia" (conţinutul gândurilor) în opera lui Goethe este singurul aspect vulnerabil, o dată ce excentrica ştiinţă a naturii propusă de Goethe pare astăzi o conceptualizare inadecvată a abordării sale daimonice a realităţii. Aceasta nu contează însă prea mult, pentru că forţa literară şi înţelepciunea lui Goethe supravieţuiesc risipirii raţionalizărilor sale.

Curtius remarcă abil că „predominanţa luminii asupra

întunericului e condiţia favorabilă a lui Goethe" şi ne aminteşte că Goethe foloseşte pentru această condiţie termenul „heiter", nu atât de „vesel** ca echivalentul latin „serenus", un cer fără de nori, fie zi sau noapte. Ca şi Shelley după el, Goethe a considerat luceafărul de dimineaţă drept emblemă personală, dar nu în momentul sublim al apusului stelei la venirea zorilor, aşa cum a făcut Shelley. Seninul Goethe este astăzi o povară temperamentală pentru noi; nici noi, nici scriitorii noştri nu suntem liniştiţi. Faust trăieşte până la 100 de ani şi Goethe îşi dorea cu ardoare acelaşi lucru. Nietzsche ne-a învăţat o poetică a durerii; doar cei care suferă, a insistat el, pot fi într-adevăr memorabili. Curtius îi atribuie lui Goethe o poetică a plăcerii într-o tradiţie veche, dar o poetică a seninătăţii, a cerurilor fără nori ar putea fi chiar mai apropiată de viziunea lui Goethe.

A greşi în ce priveşte viaţa este necesar în viaţă", o intuiţie importantă la Nietzsche care face parte din datoria lui Nietzsche faţă de Goethe, însemnată şi recunoscută, a cărui idee despre poezie gravita în jurul conştiinţei că poeziaconstă în mod esenţial din tropi iar tropii sunt un fel de erori creatoare. În capodopera sa *Literatura europeană şi Evul Mediul latin* (1948, 1953 în engleză), Curtius alătură două afirmaţii splendide ale lui Goethe despre tropi. În *Note şi eseuri*, ataşate la *Diwnul apusean-răsăritean*, Goethe comentează metaforele din poezia arabă:

„... pentru oriental, toate lucrurile semnifică toate lucrurile astfel că, obişnuit să combine cele mai îndepărtate lucruri, el nu ezită să derive ceva din contrariul său prin schimbări minore, de litere şi silabe. Limba este deja productivă m şi pentru sine şi. În măsura în care coincide cu imaginaţia, este poetică. Dacă începem cu primii tropi, cei primari, necesari, pe urmă îi semnalăm pe cei mai liberi şi mai curajoşi, până când ajungem în final la cei mai îndrăzneţi şi mai arbitrari sau chiar la cei inepţi, convenţionali şi banali, ar trebui să avem o imagine de ansamblu a poeziei orientale".

Desigur, am putea avea aici o metaforă pentru poezie în general unde „toate lucrurile sugerează toate lucrurile". În *Maxime şi reflecţii*.

Goethe vorbeşte despre precursorul său (singurul pe care îl putea accepta, pentru că scrisese într-o limbă modernă diferită): „Shakespeare e bogat în tropi minunaţi, care se nasc din concepte personificate şi care nu ni s-ar potrivi nouă, dar la el sunt exact la locul

lor, pentru că în vremea lui întreaga artă era dominată de alegorie".

Aceasta reflectă nefericita distincţie făcută de Goethe între „alegorie, unde particularul serveşte doar ca exemplu pentru general" şi „simbol" sau „natura însăşi a poeziei, care exprimă ceva particular, fără a ţine cont de general sau a trimite la el". Dar Goethe continuă să observe că Shakespeare „găseşte imagini acolo unde noi nu ne-am gândi, de exemplu în cartea... considerată încă sacră". A figura, prin intermediul unui trop o carte ca ceva sacru nu. este o alegorie în sensul mai degrabă neinteresant a lui Goethe, dar este o alegorie în sensul autentic simbolic în care toate lucrurile din nou sugerează toate lucrurile. O astfel de metaforă a cărţii este o deschidere pentru Goethe spre propriile lui ambiţii, ca poet. să întrupeze şi să extindă tradiţia europeană literară fără a fi copleşit de contingenţe şi fără a-şi pierde imaginea de sine.

Acest aspect la Goethe a fost evidenţiat de principalul său urmaş din secolul XX, Thomas Mann. Cu o ironie plină de dragoste (sau poate dragoste ironică). Mann a scris câteva portrete remarcabile ale lui Goethe. de la eseul *Goethe şi Tolstoi* (1922) la triada de eseuri din anii '30 (despre omul de litere, „reprezentantul epocii burgheze" şi „Faust") şi până la romanul *Lotte la Weimar* (1939), încheind cu *Fantezie despre Goethe* în anii '50. Lăsând *Lotte la Weimar* deoparte, textul cel mai remarcabil este discursul scris pentru comemorarea a o 100 de ani de la moartea poetului: *Goethe ca reprezentant al epocii burgheze*. Pentru Mann. Goethe este „un om mare manifestându-se ca poet", profetul culturii germane şi al individualismului idealist, şi. dincolo de toate acestea, „o personalitate miraculoasă" şi „omul ca zeu" al lui Carlyle. Ca reprezentant burghez. Goethe însuşi vorbeşte de „comerţul liber de concepţii şi sentimente", pe care Mann îl interpretează ca fiind „un transfer caracteristic al principiilor economiei liberale în viaţa intelectuală".

Mann insistă că seninătatea lui Goethe era o realizare estetică şi nu o calitate naturală. În *Fantezie despre Goethe*. Mann observă la Goethe acel „narcisism superb, o mulţumire de sine mult prea serioasă şi preocupată de autoperfecţionare. iluminare şi distilare a propriilor calităţi pentru a i se putea aplica termenul meschin de «vanitate»". Farmecul acestei caracterizări stă în faptul că Mann se descrie pe sine însuşi la fel ca pe Goethe. atât aici cât şi în splendidul eseu din 1936

Freud şi viitorul.

„Acea *imitaţi-o* a lui Goethe, cu stadiile necesare: Werther, Wilhelm Meister, bătrâneţea din *Faust* şi *Divan*, poate încă să modeleze şi să dea o valoare mitică vieţii unui artist – ridicându-se din subconştientul său şi totuşi jucând – ca modalitate tipic artistică – rolul unei conştiinţe zâmbitoare, copilăroase, dar profunde".

Această *imitaţi-o* a lui Goethe de către Mann creează personaje ca: Tonio Kroger, asemănător cu Werther, Hans Castorp – cu Wilhelm Meister, Dr. Faustus – cu Faust şi Felix Krull pentru *Divan*. Există ecouri în remarcile lui Mann care sugerează că „modelele perfecte ale lui Goethe au un efect neliniştitor pentru că ne fac să trecem cu vederea stadii necesare în propriul nostru *Bildung*, cu efectul că putem pierde urma şi greşi la nesfârşit". Mann citează în câteva locuri întrebarea crudă şi centrală pusă de Goethe la bătrâneţe: „Poate un om să trăiască atunci când şi ceilalţi trăiesc?" Se află aici, implicit, două superbe aforisme ale lui Goethe. care formează o dialectică a creaţiei târzii: „Doar folosindu-ne de bogăţiile altora putem crea ceva măreţ" şi „Ce putem oare considera al nostru în afară de energie, forţă şi voinţă?"

Curtius îl consideră pe Goethe reprezentantul final şi perfecţionistul culturii literare ce începe cu Homer şi Virgiliu şi continuă cu Dante. Shakespeare, Cervantes, Milton şi Racine. Doar un scriitor cu forţa daimonică a lui Goethe ar fi putut concentra atât de multe influente fără a cădea în perfecţiunea morţii. Nedumerirea noastră acum constă în faptul că Goethe. În ciuda propriei vitalităţi şi a înţelepciunii, demonstrează. În cea mai puternică poezie lirică a sa. O conştiinţă prea unitară astfel că nu putem crede că am putea fi dezvăluiţi prin această poezie, la fel de puternică în sine ca a lui Wordsworth. şi totuşi infinit mai puţin impresionantă *Trilogies der Leidenschaft* sau *Trilogiile pasiunii*. În ciuda marilor intensităţi retorice, nu sunt poeme ce ating însuşi miezul fiinţei noastre că *Ţintern Abbey* sau *Intimations* (*Aluzii*). *Preludiul* nu poate fi considerat poezie de un rang mai înalt decât *Faust*. dar pare mult mai aproape de normă Marea enigmă estetică la Goethe nu este generată de realizările sale lirice sau narative, de necontestat, ci de *Faust*, cel mai grotesc şi greu de asimilat dintre poemele dramatice occidentale.

Erich Heller. plin de abilitate, scrie: „Care este păcatul lui Faust?

Neliniştea spiritului. Care este mântuirea lui Faust? Neliniştea spiritului". Aceasta este fie o confuzie a lui Goethe. fie versiunea lui personală pentru ideea gnostică a salvării prin păcat: cred că putem să o numim confuzie, deşi Heller o consideră mai mult ambiguitate nepotrivită:

„Ceea ce el nu putea scrie era tragedia *spiritului* uman. Aici eşuează tragedia lui Faust şi devine în mod nepotrivit ambiguă.

pentru că, în ultimă analiză, nu există la Goethe niciun spirit *uman* specific. Acesta este fundamental contopit cu spiritul naturii".

Hermann Weigand, deşi consideră că „mântuirea lui Faust este complet neortodoxă" acceptă răscumpărarea ereticului pentru „lupta continuă a eroului de a-şi depăşi propria personalitate", care era desigur şi încercarea lui Goethe. Mă tem însă că Heller are dreptate şi Faust nu are niciun fel de personalitate sau spirit uman specific, ceea ce face poemul şi mai dificil pentru noi. Nimic la Goethe nu este mai homeric (sau o parodie grotescă a lui Homer) decât absenţa oricărei noţiuni a spiritului uman separat de forţele şi energiile naturii. Faust, ca şi eroii homerici, e un câmp de luptă unde se ciocnesc forţe ostile. Prin aceasta se deosebeşte el de Hamlet, care există în tradiţia biblică a spiritului uman. Faust n-ar putea spune niciodată, ca Hamlet, că în sufletul lui se dă o luptă. Mai degrabă, inima, mintea şi percepţiile sale sunt complet diferite şi divizate, el fiind doar locul arbitrar ales unde acestea toate se ciocnesc.

Goethe scrie totuşi o tragedie germană şi nu o epopee homerică, deşi termenul „tragedie" are un sens diferit în *Faust*. Heller spune că tragedia lui Faust este că el e incapabil de tragedie. Este Ahile, personajul homeric, un erou tragic? Bruno Snell, EI. Dodds şi Hans Fraenkel ne demonstrează că până şi Ahile. cel mai bun dintre Ahei, este infantil în esenţă, pentru că nu există o integrare potrivită a intelectului, emoţiilor şi senzaţiilor sale. Există o calitate homerică pozitivă la Goethe totuşi, dar Faust pare homeric doar prin infantilismul său. Oedip şi Hamlet se maturizează în tragediile lor; comparat cu ei, Faust e un copil.

Acesta nu e însă un defect estetic. Este ceva care accentuează stranietatea ce face din *Faust* una dintre cele mai groteşti capodopere ale poeziei occidentale, sfârşitul tradiţiei clasice în ceea ce s-ar putea numi o piesă satirică (de la „satir") vastă, cosmologică Partea întâi e

destul de ciudată, dar partea a doua îi face şi pe Yeats, Browning sau Joyce să pară cuminţi şi direcţi în ceea ce spun. A fost un noroc pentru Goethe că Shakespeare a fost englez, pentru că diferenţa de limbă i-a permis să preia şi să prelucreze din opera acestuia fără teamă *Faust* nu poate fi considerat întru totul shakespearian, dar îl parodiază aproape continuu pe Shakespeare.

Benjamin Bennet consideră că obiectul poemului este „regenerarea limbii", ceea ce eu aş putea reformula ca „o încercare de a regenera germana aşa cum Shakespeare a regenerat engleza". Bennett consideră că neaparţinând nici unui gen prin excelenţă. *Faust* este „antipoetic", încearcă să cureţe ironia de limbajul poetic şi să restaureze un fel de patos vizionar. Cu un mare (şi deliberat) nerealism critic. Bennett susţine că lungimea poemului este „infinită. În sensul că se poate lungi oricât vrea oricine4. Uneori, când citesc *Faust*, încerc să-mi impun şi mie şi poemului un fel de disciplină, dar sugestia lui Bennett rezistă încă.

Întrebarea critică imposibilă rămâne: Poate cineva să definească valoarea estetică – dimensiunile şi limitele ei – a lui *Faust*? Bennett a rezolvat probabil problema dimensiunilor, dar limitele nu pot fi trecute cu vederea, mai ales într-o vreme şi o ţară în care *Faust* pare a fi misterios ca un elefant alb în tradiţia poetică. Cum am spus deja, citim *Preludiul* lui Wordsworth şi epopeile lui Blake mai uşor decât citim *Faust*. Suntem oare copleşiţi de aparenta seninătate a personalităţii poetice a lui Goethe şi de intensităţile jalnice ale lui *Faust*? Sau poate că nu ne mai găsim locul în relaţia cu teatrul lumii, aşa cum e el văzut de Goethe, ne întrebăm ce se întâmpla şi de ce ar trebui noi să fim implicaţi?

Pentru a susţine măreţia lui *Faust*, varietatea lirică şi puterea retorică sau chiar inventivitatea mitologică nu mai par a fi suficiente. Avem tendinţa de a prefera *Elegiile romane*, *West-Ostlicher Divan* (*Divanul apusean-răsăritean* şi chiar *Epigramele veneţiene*. Am auzit chiar o remarcă răutăcioasă că *Faust* ar fi pentru Goethe ceea ce *Aşa grăit-a Zarathustra* este pentru Nietzsche (şi pentru adepţii săi), un minunat dezastru. Într-adevăr este aproape la fel de imposibil să rezumăm *Faust* cum este să rezumăm *Zarathustra*. A citi *Faust* cu atenţie înseamnă însă altceva El devine un banchet al simţurilor, deşi. fără îndoială, prea plin de mâncăruri nesănătoase. Coşmar sexual sau

fantezie erotică, poemul nu are rival şi se înţelege acum de ce Coleridge a fost atât de şocat încât a refuzat să îl traducă. Este într-adevăr o operă despre ceea ce poate fi îndeajuns, iar Goethe găseşte mii de chipuri să ne arate că sexualitatea în sine nu este de ajuns. Chiar mai obsesiv, *Faust* ne învaţă însă că fără sexualitate, absolut nimic nu e de ajuns.

Bennett ne aminteşte cu folos că arta lui *Faust* se dovedeşte prin faptul că poemul anulează sistematic orice perspectivă din care am vrea noi să-l interpretăm Perspectivismul se blochează prin ambiguitate deliberată, din care Goethe pare să fi inventat vreo 77 de tipuri. După Nietzsche. Goethe îl reprezintă mai mult pe Dionisos decât pe Apolo. aşa cum pentru Freud el era o întrupare a lui Eros, nu a lui Thanatos. Singurul zeu în *Faust* mi se pare a fi Goethe însuşi, pentru că acest poet extraordinar nu a fost nici creştin, nici epicurian. nici platonic, nici empirist. Poate că spiritul naturii, mai mult decât Mefisto. îl exprimă pe Goethe. dar am ajuns să ne plictisim de toate aceste spirite ale lui Goethe. Astfel, figura centrală în *Faust* trebuie să fie Mefisto. pe drept cuvânt salutat de Erich Heller ca precursor legitim al viziunii lui Nietzsche asupra vidului şi nihilismului. Heller crede că Nietzsche a fost faustic. dar asta ar însemna să nu ţinem cont de propriile sale ironii.

Nu cunosc poezie mai surprinzătoare decât ultimele cuvinte, grotesc şi sublim absurde, ale eroic-ridicolului Mefisto, în timp ce luptă de unul singur împotriva armatelor cereşti de îngeraşi şi trandafiri, care-l împiedică să ia sufletul promis lui de Faust. Cum am putea înţelege o astfel de scenă scandaloasă? Imediat ce Faust strigă „mă bucur acum de momentul meu cel mai înalt", cade şi dispare, iar ceea ce urmează este dincolo deşi sub nivelul criticii literare. Farsa ia locul brusc stilului elevat, când Mefisto îşi conduce legiunile de diavoli laşi şi graşi, cu coame scurte şi drepte sau de diavoli slabi cu coame lungi, curbate doar pentru a-i vedea că fug dinaintea unui stol de îngeraşi delicioşi. Învins de tentaţia faţă de aceşti fermecători adversari, Mefisto continuă să se lupte galant, apoi se compară în mod hilar cu Iov şi sfârşeşte prin a-şi recunoaşte înfrângerea, câştigându-ne afecţiunea prin mărturisirea poftelor sale mult prea umane.

„Bietul diavol bătrân", ne gândim noi, dar şi „diavol bătrân şi înrăit** de asemenea, care, în mod scrupulos se acuză singur. Aceasta

este o parte importantă a valorii mereu surprinzătoare a lui Goethe: Faust nu are un spirit uman sau personalitate, pe când Mefisto, în mod încântător, le are. Când a scris despre Mefisto, Goethe a fost un poet adevărat, iar despre petrecerea Diavolului a scris ca şi cunoscând-o, pentru că Goethe pare să fi cunoscut totul.

Faust se mai joacă încă în Germania, deşi e considerat mai mult operă decât piesă de teatru. Eu nu am văzut nicio astfel de reprezentaţie şi prefer nici să nu văd vreuna până când un regizor nu va reuşi să o facă să beneficieze de toate resursele unei producţii cinematografice. Partea a doua din *Faust* e deja un film cu monştri, pe care ni-l putem imagina chiar în timp ce ne luptăm cu ciudăţeniile textului. Oricât de stranie ar fi prima parte, cea de-a doua constituie opera cea mai atipică şi totuşi canonică din literatura occidentală.

Goethe a început să compună ceea ce urma să devină *Faust* în 1772. când avea aproape douăzeci şi trei de ani. şi l-a terminat după şaizeci de ani, chiar înainte să moară, în 1832 Un poem dramatic creat în şaizeci de ani e sortit să fie un monstru, iar Goethe se străduieşte să facă partea a doua a poemului cât mai monstruoasă posibil. Criticii au tot încercat să demonstreze unitatea poemului şi să arate că prima parte implica în vreun fel partea a doua, dar. În afară de câteva legături mecanice, cele două părţi nu-i au în comun decât pe Faust şi pe diavolul comic. Mefisto. O figură deloc satanică, dacă îl comparăm cu tradiţia populară sau cu eroul ticălos din *Paradisul pierdut*. Cum Faust e lipsit de personalitate, iar Mefisto are o personalitate multiplă, doar ei doi nu pot asigura continuitatea poemului.

Dar toate acestea au o importanţă prea mică. O dată ce poetul era foarte bucuros să rămână cât mai enigmatic posibil. Încă de la începutul carierei sale literare, Goethe fusese aclamat ca un Mesia şi el a reuşit să evite facilul doar printr-o continuă tendinţă de a experimenta în acest sens, partea a doua din *Faust* e mai mult un experiment decât un poem. Ediţiile lui *Faust* prezintă frecvent un tabel analitic al datelor de compoziţie şi al formelor prozodice, care-mi aminteşte de tabelele referitoare la Pentateuh din lucrările de exegeză biblică, dar Goethe chiar este autorul divin, marele scriitor al Deuteronomului, cel ce ni-l înfăţişează pe Iehova-Elohim la şi piesele lui Shakespeare, *Divina comedie* a lui Dante sau *Don Quijote* al lui Cervantes, *Faust* este încă o „biblie" laică, o carte uriaşă, de o ambiţie

nesfârşită. Spre deosebire însă de Shakespeare şi Cervantes – neinteresaţi de cosmologie – şi. parodic, asemănător cu Dante şi Milton, Goethe ţinteşte spre o viziune totală (în cazul lui ar trebui chiar să folosim pluralul: viziuni). Amestecul de mitologii, istorii, speculaţii şi imagini ale poeţilor anteriori din partea a doua nici nu poate fi numit „eclectic" măcar. Oricum ar fi, Goethe îl foloseşte însă pentru că totul poate fi redus la „fragmente dintr-o mare confesiune" – operele lui Goethe şi *Faust* în special.

Shakespeare, pe care Goethe, genial şi realist, îl plasa deasupra sa ca valoare, nu are o influenţă atât de mare în partea a doua, cum avusese în prima parte. De aici rezultă şi inflaţia de personaje, poveşti şi forme clasice din partea a doua Deschiderea spre antici e. de fapt, o mişcare defensivă faţă de Shakespeare, chiar dacă nu prea îi reuşeşte. Nici nu ar fi putut să-i reuşească! Atitudinea clară a lui Goethe faţă de Shakespeare se poate deduce din eseul scris în 1815: *Schăkespear und kein Ende*! tradus de Randolph S. Boume sub titlul *Shakespeare ad infinitum*. împotriva continuei sale ambivalenţe faţă de marele dramaturg, sensibilitatea estetică a lui Goethe a triumfat asupra propriei vulnerabilităţi:

„Nimeni nu a înfăţişat mai bine ca el legătura dintre Necesitate şi Voinţă la fiecare personaj. Individului, ca personaj literar, i se impune o anumită necesitate şi o linie clară de acţiune, dar. ca fiinţă umană, el are o voinţă, liberă de constrângere şi universală în cerinţele ei. Aşa apare conflictul interior, superior ca semnificaţie la Shakespeare faţă de oricare alt autor. Poate însă apărea şi un conflict exterior, prin care individul să se ridice la o asemenea poziţie încât voinţa sa limitată să ajungă la gradul de necesitate de neînvins. La aceasta m-am referit înainte. În cazul lui Hamlet".

Interpretarea lui Hamlet de către Goethe apare în *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister* (1796). unde Wilhelm ne oferă acea vestită, dar greşit orientată idealizare a celui mai complex personaj shakespearian. L-am putea oare recunoaşte pe Hamlet din aceste cuvinte?

… O natură minunată, pură. nobilă, morală în cel mai înalt grad. Însă fără puterea şi energia care pot da naştere unui erou. se prăbuşeşte sub o povară pe care nu o poate purta şi nici nu o poate refuza Pentru el, toate îndatoririle sunt sfinte, iar cea actuală e prea

grea I s-a cerut imposibilul – nu în sine imposibil, ci doar pentru el. Se răsuceşte şi se chinuie, înaintează şi se retrage, contemplă şi e contemplat în final, face orice, fără să-şi piardă ţelul hotărât, dar nu-şi găseşte pacea gândului".

Ne-am putea întreba oare ce piesă citea Goethe/Wilhelm Meister. Sigur nu poate fi vorba aici de tragedia lui Shakespeare. În care Hamlet îl ucide pe Polonius, îi trimite amuzat pe Rosencrantz şi Guildenstem la moarte şi se poartă faţă de Ofelia cu o brutalitate obscenă şi de neiertat Pe de altă parte, nimic nu ar fi mai nedrept decât să comparăm *Faust*, partea întâi sau a doua, cu *Hamlet* sau cu oricare mare tragedie shakespeariană. Prinţul Danemarcei este un personaj dramatic puternic, a cărui personalitate este universal captivantă şi tulburător de bogată. Hamlet este singurul personaj cu *conştiinţă auctorială*, fără ca el să fie reprezentarea lui Shakespeare însuşi. Hamlet este un miracol de interiorizare – Shakespeare a găsit mijloacele de a ne uimi cu bogăţia, psihică a personajului său până într-atât încât am vrea să-l ascultăm pe Hamlet vorbind despre orice enigmă din lume. Oricât de lungă ar fi piesa, cititorul fascinat (mai mult decât spectatorul) ar vrea ca ea să fie şi mai I lungă. Ne dorim ca Hamlet să se refere la tot ce ne-ar putea interesa.

Pornind de la un standard atât de înalt, Faust sau chiar Mefisto. nici nu par personaje. Temându-se să se compare cu Shakespeare, Goethej s-a hotărât să rivalizeze cu drama epocii de aur spaniole şi mai ales cu Calderón. La Calderón. ca şi la Goethe, în *Faust*, protagoniştii se află undeva în acel spaţiu intermediar dintre personaj şi idee, ei sunt] metafore extinse pentru un complex de probleme tematice. Situaţia este foarte potrivită pentru Calderón şi pentru Lope de Vega, dar Goethe dorea ca personalitatea să se opună metaforelor tematice şi a renunţaţi la modelul lui Calderón pentru a reintra în universul shakespearian. Maestru al capriciului, Goethe renunţă frecvent şi la acesta, dar nu] întotdeauna; drama lui cosmologică are de suferit însă ori de câte ori Shakespeare e evocat Cititorului i se poate părea curios că „Faust 1! (mai ales acea bizară parte a doua). În vastitatea sa. este totuşi, după] expresia lui Gâde, „saturată de viaţă". Aceasta nu se întâmpla totuşi şi în pasajele în care presupusul erou tragic apare. Mitologii nebuneşti] roiesc împrejurul nostru, pline de viaţă şi Mefisto asemenea, complotând continuu. Numai Faust însuşi poate fi pasiv,

lipsit de culoare. 1 mecanic sau chiar dormitând. Situaţia nu se datorează însă faptului că 1 personalitatea multiplă a lui Goethe este prea mult exprimată prin intermediul acestui aventurier renascentist transmutat într-un suflet] german, ci aceluia că personajul principal nu e aproape deloc un Mesia 1 Personalitatea lui Goethe se revarsă asupra monştrilor din partea a doua. nu însă şi asupra bietului Faust Aici nu poate fi vorba de ceva întâmplător. dar oricum rămâne o neşansă, din punct de vedere estetic, j

Goethe a fost atât de hotărât să prevină orice identificare a lui cu Faust. Încât a uitat de forţa lui uriaşă, supranaturală, de natura infinită a propriei personalităţi. Aceeaşi problemă apare şi în *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister* (titlul lui Carlyle pentru cea mai bună scriere a lui Goethe), unde suntem fascinaţi de aproape orice alt personaj, cu excepţia lui Wilhelm Meister însuşi.

Goethe răspândea atâta farmec, încât niciun personaj creat de el nu se putea ridica la înălţimea propriului creator. Shakespeare nu era interesat de propria persoană şi era, evident, destul de lipsit de culoare, în comparaţie cu Christopher Marlowe şi Ben Jonson, ori chiar cu figuri minore ca George Chapman şi John Marston. Enigma şi gloria operelor lui Goethe, şi mai ales a lui *Faust*, partea a doua, consta însă tocmai în modul în care creaţia devenea impregnată de personalitatea seducătoare a poetului, astfel încât preţuim creatorul mai mult decât opera sa. Ceea ce se întâmpla la Byron, se întâmpla şi la Goethe, dar în mai mare măsură, aşa cum a şi înţeles, desigur, subtilul autor al lui *Faust*.

Nu sunt numeroase personalităţile charismatice care devin mari scriitori; Goethe este exemplul major în toată literatură occidentală. Ceea ce conta mai mult la el era tocmai personalitatea sa El este printre scriitori ceea ce este Hamlet printre personajele literare. Biograful său, Nicholas Boyle. Îşi începe primul volum. *Goethe*: *poetul şi epoca sa* (1991), cu o afirmaţie greu de contrazis: „Despre Goethe se ştiu probabil mai multe sau încă sunt mai multe de ştiut decât despre orice altă fiinţă umană”. Nici chiar Napoleon, contemporanul lui. nu-l poate întrece şi nici Byron sau Oscar Wilde măcar. Despre Shakespeare nu ştim aproape nimic important şi nu putem să nu ne întrebăm dacă ar mai fi ceva important de ştiut despre om, în afara pieselor sale. Despre Goethe. Boyle pare să ştie totul şi totul pare să conteze.

Aşa cum observaseră atât Nietzsche. cât şi Curtius, în moduri diferite. Goethe este o întreagă cultură în sine, cultura umanismului literar, în lunga ei tradiţie, de la Dante până la partea a doua din *Faust*, realizarea canonică a epocii aristocratice a lui Vico. În memoria lui Goethe se intersectează operele clasice ale epocii teologice – epopeile lui Homer. tragediile ateniene. Biblia – cu operele lui Dante. Shakespeare. Calderón şi Milton. iar rezultatul acestei intersecţii este o cultură proprie numai lui Goethe în timpul şi naţiunea lui. Acest amalgam nu a mai apărut la niciun poet de atunci înainte. După cum el însuşi părea să ştie. Goethe a fost un sfârşit de drum. nu un început. Opera sa avea să mai trezească ecouri încă un secol după moartea sa. dar de atunci el nu mai trăieşte în niciun poet contemporan, ci se află doar printre morţi şi printre exegeţii lor.

Enigma lui Goethe stă în misterul personalităţii sale. În acea aură care a supravieţuit epocii democratice doar pentru a se stinge. În final, în haosul nostru de azi. Thomas Mann este ultimul mare scriitor care ne aminteşte de Goethe şi el însuşi a intrat brusc în conul de umbră, ca şi maestrul său, chiar dacă nu pentru totdeauna Ironia umanismului nu mai e modernă în anii ’90 şi nimic nu dovedeşte că ar urma o revenire a ei spre sfârşitul apocaliptic al acestei decade. Goethe s-a trezit aclamat ca un Mesia încă din tinereţea lui. deşi nu era nici pe departe un scriitor tipic creştin, şi s-a apărat cu o formidabilă ironie de propria divinizare. Singurul care crede în Dumnezeu din *Fausi*, partea a doua, este Mefisto; Faust însuşi e o prefigurare a lui Nietzsche, îndemnându-ne să credem mai mult în această lume decât într-o autoritate transcendentă

Shakespeare a devenit un zeu muritor pentru Victor Hugo şi pentru mulţi alţii după el (şi pentru mine însumi). În timp ce Goethe a avut satisfacţia unui statut divin în cadrul propriei generaţii de esteţi germani. Contrastul enorm dintre cei doi e dat de ceea ce s-ar putea numi charisma cuvântului şi a scriitorului. Aproape toţi contemporanii lui (singura excepţie care îmi vine în minte este aforistul Lichtenberg), l-au considerat pe Goethe o minune a naturii, o lumină aproape supranaturală Totuşi, Goethe nu se considera un profet şi nicidecum un zeu, placându-i să fie un „Weltmensch”, un om al acestei lumi. Un iconoclast desăvârşit. Goethe moşteneşte tot ce a fost mai sălbatic şi mai idiosincratic în cultura estetică occidentală, oricât de puţin am

putea noi înţelege acest lucru în prezent Superba accentuare a propriei personalităţi în opera sa este modelul pentru religia americană a încrederii în sine, propovăduite de Emerson. Într-un sens foarte complex, dar şi foarte real. Statele Unite sunt mai mult în spiritul lui Goethe astăzi (fără să ştie) decât ar putea fi Germania modernă în centrul intensităţii carismatice a spiritului lui Goethe se află interesul neobosit faţă de propria persoană, iar *Faust* este un poem religios doar în măsura în care este poemul dramatic al sinelui care nu cunoaşte limita

Religia sinelui nu are monument mai sublim decât *Faust*, partea a doua Partea întâi este un poem remarcabil. Însă doar o umbră a ceea ce va urma în partea a doua Figura lui *Faust* pare să vină dinspre primul presupus gnostic, aflat la originea ereziei creştine, Simon Magul din Samaria, care o dată ajuns la Roma. şi-a luat numele de Faustus – … cel favorizat". Mai devreme. În cariera lui destul de stranie. Simon descoperise o prostituată în Tir – Elena – pe care o proclamase gândul căzut al lui Dumnezeu şi. Într-una din reîncarnările ei anterioare. Elena din Troia Scandalul iscat de această erezie este sursa îndepărtată a legendei faustice. care s-a concentrat apoi în jurul numelui unui anumit Georg sau Johann Faust. un astrolog rătăcitor de la începutul secolului al XVI-lea. care a murit prin 1540.

Cea mai veche versiune a lui *Faust* (1587) conţine faptele principale. exploatate mai întâi de Christopher Marlowe în *Doctor Faustus* (1593) şi apoi de Goethe. printre mulţi alţii. Atât versiunile populare, cât şi cele culte ale poveştii dovedesc tendinţa de al asocia pe Faust cu libertinul Don Juan. Cele două legende au afinităţi clare: ambii eroi-ticăloşi caută cunoaşterea ascunsă – fie oculte, fie sexuale, amândoi trec de la o iluzie erotică la alta şi ambii evoluează, prin dorinţă şi exces, spre damnare. Byron. ca poet şi ca personalitate charismatică, aduce ambele legende la punctul culminant prin propria persoană, aşa cum observa Goethe, foarte pătrunzător. Cele două legende vor cădea însă. tot împreună, în *Faust*, partea a doua. când Euphorion (Byron), fiul lui Faust şi al Elenei, suferă soarta lui Icar.

Partea întâi ne oferă un Don Juan complet nepotrivit în persoana protagonistului, a cărui aventură cu inocenta Margareta o duce pe aceasta la distrugere pe pământ şi la o mântuire neconvingătoare în cer. Goethe a fost însă mai mult preocupat să ne

ofere cel mai adecvat Faust posibil, chiar dacă realizarea lui lirică o depăşeşte pe cea dramatică Nu ni-l putem aminti pe acest Faust ca pe reprezentarea unei posibile persoane, ci ca pe istoria unei conştiinţe, fundamental detaşate atât de acţiune, cât şi de pasiune, oricât de mult ar aspira la ele. Mintea lui Goethe însuşi era fără odihnă, a lui Faust era neliniştită Goethe era. desigur, conştient de diferenţă şi şi-a asumat riscul estetic implicat Nimeni nu reciteşte *Faust* – oricare dintre părţi – doar pentru că devine obsedat de Faust. cum se întâmpla în cazul lui Hamlet. Eu însumi recitesc *Faust* doar pentru a vedea ce poate Goethe să facă din eroul său atât de diferit de sine. Când recitesc *Hamlet*, vreau să văd ce poate face Hamlet însuşi din sine.

Ajungem astfel din nou la ideea lui Erich Heller: Goethe evita tragedia. În timp ce Shakespeare a imortalizat-o pentru totdeauna Aşa cum credea Heller. „Dacă putem spune că limitele lui Goethe îşi au originea chiar în geniul său aparent nelimitat, ne referim în mod special la «geniu», nu la talent, dar Goethe şi-a folosit, din păcate. Întotdeauna talentul ca să se apere împotriva geniului".

Eu aş modifica cele spuse doar remarcând că partea intri din *Faust* este apărarea lui Goethe împotriva propriului geniu, în timp ce partea a doua. mult mai puternică, este apărarea împotriva geniului celorlalţi: autorii tragici greci. Homer. Dante. Calderón. Shakespeare şi Milton. Partea a doua nu se mai confruntă cu realitatea răului din prima parte, dar cititorului, nerăbdător să vadă tragedia, nu-i mai pasă Nici nu ar putea să-i mai pese pentru că valul de energie, creatoare de mit. a lui Goethe. cere o forţă supranaturală a răspunsului. Versurile nu se pot traduce, dar filmele cu monştri da. iar partea a doua din *Faust* este cel mai grandios film cu monştri ce ni s-ar putea prezenta Aceeaşi tendinţă care mă trimite să văd fiecare nouă versiune a lui *Dracula* mă face să mă întorc mereu şi la partea a doua din *Faust*, unde Mefisto devine vampirul cu cea mai debordantă imaginaţie. Goethe pare să îl lase pe Mefisto să „scrie" cea mai mare parte din text. iar rezultatul poetic e superb.

Prima pare se termină cu un adevărat cazan al tuturor păcatelor, greşelilor şi remuşcărilor. În care doar Faust s-ar putea scufunda. Dar prima scenă din partea a doua e de ajuns pentru a şterge acest efect. Goethe îi este profund îndatorat lui Shakespeare pentru realizarea practică a ideii că apoteoza poate fi convingătoare dramatic.

În actul 5, Hamlet a depăşit tot ce s-a întâmplat în primele patru acte, iar, din scena a doua a celei de-a doua părţi, Faust e complet eliberat de tragedia Margaretei Hamlet mai poate protesta în legătură cu intensitatea fostei lui iubiri pentru Ofelia, dar noi nu-l mai credem, pe bună dreptate, în timp ce Faust nici nu mai încearcă să se opună nostalgiei, ca versiune a Ofeliei în piesa lui Goethe. Evident, Goethe nu se lasă pradă remuşcărilor, mai ales în probleme de amor.

— O femeie pierdută era un poem câştigat, iar Margareta era prima parte, aşa cum Elena va fi partea a doua Mă cutremur numai când mă gândesc la o posibilă interpretare feministă a lui Goethe, sau chiar a lui Dante. sau Yeats, o dată ce aceştia, mai mult chiar decât Milton, au idealizat, demonizând astfel, femeia când corul mistic încheie partea a doua cântând: „Femeia, în eternitate, / ne arată drumul 1, o femeie de azi ar putea întreba: „Spre ce?”

Goethe l-a urmat pe Dante, dar acest lucru nu l-ar scuza astăzi deloc. Dacă aparentul obiect era Margareta sau Elena. Faust a rămas totuşi adevăratul subiect, dar şi obiect al propriei căutări, pentru ca Goethe căuta, cu bună ştiinţă, doar pentru el. Ca şi Berowne din *Zadarnicele chinuri ale dragostei*, Goethe căuta în ochii femeii focul prometeic, reflexie a propriei flăcări creatoare. Shakespeare este sălbatic şi deliberat plin de umor în această poveste, dar Goethe este la fel de narcisist ca şi Berowne. Se poate vedea acum de ce critica feministă se împacă mai bine cu Shakespeare. care reprezintă ambele sexe şi pe niciunul. Goethe este atât de vulnerabil în faţa unei critici feministe, încât rezultatele nici nu ar fi prea interesante, dacă nu s-ar îndrepta cumva critica spre feminizarea grotescului din mitologia monstruoasă care ni se prezintă.

Singurul rival contemporan al lui Goethe, în crearea de mituri, a fost William Blake, care nu era deloc citit şi ale cărui „scurte epopei” (după termenul lui Milton) sunt încă accesibile doar unei categorii restrânse, instruite şi aproape obsesive de cititori. Citind. Încă de copil, poemele esoterice ale lui Blake şi publicând comentarii extinse asupra] lor. În tinereţe, mi se pare normal să mă gândesc la Blake în contrast cu *Faust*. partea a doua Creaţiile mitopoeice ale lui Blake sunt sistematice I şi în serviciul disputei sale apocaliptice cu tradiţia canonică. Invenţiile lui Goethe sunt în stil liber, jucăuş şi încearcă să subsumeze tradiţia Mă] surprind alegând partea a doua din *Faust* în

loc de *The Four Zoas*. I *Milton* sau *Ierusalim*.

Acelaşi raţionament s-ar putea aplica şi atunci când Byron. Keats sau Shelley sunt confruntaţi cu partea a doua din Faust Byron şi Shellev nici nu şi-ar mai fi disputat verdictul dacă ar fi trăit să citească cel mai mare poem al lui Goethe. Traducerea părţii întâi de către Shelley e încă cea mai bună în limba engleză, în timp ce relaţia Byron-Goethe este una din cele centrale, dacă nu chiar cea mai importantă din partea a doua. Spiritul lui Byron apare prin băiatul – conducător de car triumfal (sau Euphorion). Goethe şi Byron nu s-au întâlnit niciodată şi au avut doar un scurt schimb de complimente epistolare, înainte ca Byron să moară în Grecia Nu ar fi însă exagerat să spunem că Goethe şi-a dezvoltat un fel de infatuare în relaţia lui cu Byron, pe care îl considera în mod straniu mai presus de Milton şi imediat după Shakespeare. Goethe nu ştia foarte bine engleza şi asta se poate să-i fi afectat şi părerile, care nu erau totuşi singulare în Europa, de-a lungul perioadei romantice. În ciuda marelui ataşament al lui Goethe faţă de clasicism, partea a doua din *Faust* este opera centrală a romantismului european şi Byron însuşi se afla inclus în această tragedie germană care nu e, de fapt, o tragedie.

Shakespeare şi Dante, Goethe. Cervantes şi Tolstoi distrug, prin şi în opera lor, toate distincţiile de gen. Goethe chiar îşi asumă riscul de a lua în râs genul. În stilul ironiei hamletiene. Nu cred că există altă operă de valoarea lui *Faust* care să-i refuze, atât de brutal, orice perspectivă clară cititorului ei. Poate că de aceea Goethe a apelat atât de mult la perspectiva dată de Niezsche. dar este oricum incomod pentru orice cititor (chiar şi pentru mine) să citească un poem care nu se lasă nici luat complet în serios, dar nici în totalitate ironic. Există o anumită lipsă de bună-credinţă auctorială la Goethe, care dintr-o altă perspectivă, este totuşi (deliberat) extrem de fermecătoare. *Priveghiul lui Fintregan*, un alt „elefant alb" în istoria literară, ca şi *Faust*, se dovedeşte o carte plină de umor, după ce înveţi să o citeşti, dar e şi plină de o mare bună-credinţă din partea lui Joyce. Dacă-i acorzi o anumită perioadă din viaţa ta, această carte te va răsplăti – acesta îi este planul. Partea a doua din *Faust* este însă scandalos de plăcută pentru cititor, fiind, în acelaşi timp, o capcană, un abis mefistofelic fără fund.

Joyce dovedeşte în *Priveghiul lui Finnegan* o seriozitate blândă şi

plină de sentiment, el nu-şi ia în râs şi nu-şi exploatează cititorul. Goethe îşi propune, plin de ambiţie, să intre în patrimoniul literaturii universale şi să recreeze limbajul, dar asta cumva pe seama cititorului. Deşi poet al epocii haotice. Joyce e democratic în elitismul lui literar, cum era şi Blake mai înainte. Dacă treci de dificultăţile cunoscute, observi că regulile jocului sunt respectate. Ultimul bard al epocii aristocratice. Goethe. se amuza lăsându-ne până la urmă într-o continuă contradicţie şi confuzie. Aceasta nu scade cu nimic splendoarea celei de-a doua părţi din *Faust*, dar ne aduce pe noi la exasperare uneori şi mai ales astăzi. Poate că asta înseamnă doar că epoca omului faustic s-a stins şi a început aceea a feminismului şi a celorlalte ideologii, dar mai poate însemna şi reproşul lui Goethe la adresa noastră, care cerem de la un poem ceea ce el nu e obligat să ofere. Rămân totuşi anumite întrebări: Ce anume are *Faust*, partea a doua, în afară de strălucirea autorului şi o infinită exuberanţă a limbajului? Sunt măreţia lirismului şi inventivitatea mitopoeică de ajuns pentru a susţine o astfel de întreprindere barocă, extravagantă, de două ori mai lungă decât *Faust*, partea întâi? Am putea, cu bună dreptate, cere mai mult de la cel mai puternic scriitor care a scris vreodată în limba germană?

Goethe are curajul nemaipomenit de a exalta atât dorinţa cât şi renunţarea în acelaşi timp şi în acelaşi poem dramatic, chiar dacă acesta are 12 111 versuri şi a fost creat în şaizeci de ani. Chiar dacă a devenit poetul naţional, Goethe a reuşit să evite atât religia normativă, cât şi moralitatea burgheză, nelăsându-se intimidat de consideraţii sociale asupra bunului-gust mai ales în partea a doua a poemului său. Cititorii cu o oarecare educaţie vor fi citit probabil prima parte. O voi comenta deci doar în măsura în care ne oferă fundalul pentru partea a doua Cum am mai spus, cele două părţi sunt atât de diferite de parcă ar constitui două poeme separate. Goethe nu credea asta însă şi intenţiile lui ar trebui să primeze.

Dacă s-ar juca *Faust* în întregime, ar dura probabil douăzeci şi patru de ore, ceea ce ar echivala cu *Hainlet* pus în scenă fără nicio tăietură şi multiplicat de patru ori. În faţa unei astfel de posibilităţi, aş striga asemeni lui Lorca, când deplânge moartea toreadorului: „Nu vreau să o văd!” Goethe era convins, în mod ciudat, că Shakespeare nu a scris pentru scenă, în timp ce un *Faust* complet e mai bine de jucat

într-o altă viaţă (deşi a fost încercat în Germania). Ridicându-se dintr-o perioadă furtunoasă, cum a fost versiunea germană a epocii engleze a sensibilităţii, Goethe a asociat. În mod natural, o dramă autentic sublimă cu un teatru al minţii, ceea ce nu înseamnă e & *Faust* este o piesă filosofică Acest poem dramatic. plin de obsesii sexuale, are foarte puţine în comun cu reprezentarea realistă a dragostei, în orice context social, în ciuda încercărilor eminent-marxiste ale lui Georg Lukács de a analiza legătura dintre Faust şi Margareta o fantezie uriaşă. *Faust* se află mai degrabă în domeniul freudian, al lui Eros şi Thanatos, cu Faust ca un Eros neliniştit şi Mefisto ca un Thanatos neliniştitor de liber de orice constrângeri.

Să ne gândim acum la *Faust*, partea întâi. şi anume la fragmentul „Noaptea Valpurgiei", trecând peste episoadele dureroase şi fermecătoare ale seducerii Margaretei de către Faust Noaptea Valpurgiei. aşa cum cititorul poate observa imediat, nu trebuie interpretată doar ca o sărbătorire orgiastică a sabatului vrăjitoarelor în Munţii Harz. Poemul lui Goethe nu e însă niciun adevărat poem creştin, el preferând decorul din Brocken unei catedrale. Totuşi aceasta ni se poate întâmpla şi nouă dacă încercăm să comparăm noaptea

Valpurgiei cu scena dinaintea ei, când Margareta (să o numim Gretchen, cum face Goethe acum) îşi întâlneşte spiritul rău în catedrală şi leşină din cauza persecuţiilor acestui duh aerian ce nu are nimic în comun cu Mefisto cel plin de viaţă. Contrastul poate fi şi mai mare dacă ne gândim la o scenă mai dinainte, *Pădure şi peşteră*, ce întrerupe scena galantă dintre Faust şi Gretchen.

Goethe împarte cu Walt Whitman (o apropiere destul de ciudată) sentimentul straniu că ei sunt singurii mari poeţi. Înainte de secolul XX să se ocupe deschis de stimularea exagerată a propriului ego; Whitman îşi accentuează acest sentiment, Goethe îl tratează cu ironie. Mefisto apare lângă Faust, în *Pădure şi peşteră*, întrerupându-i reveria solitară, în care acesta îşi găseşte fericirea „chiar aproape de zei" şi îl învinuieşte, pe nedrept, pe Mefisto de dorinţa pe care o simte acum pentru Gretchen. Răspunsul diavolului este zdrobitor:

„Vreo desfătare suprapământeana?!
Să zaci târziu. În rouă, sus pe-o stană.
Pământ şi cer să strângi cu voluptate.

Umflându-te s-ajungi o zeitate.
Să scurmi visând în sâmburi de argile să sorbi Geneza celor şase zile.
Şi să te-mbeţi de nu ştiu ce putere.
Şi-apoi să curgi extaziat prin sfere.
De tot ce-i pământean să te despoi.
Şi nalta intuiţie, s-atingi apoi – (Cu un gest)
Cum, nu-ndrăznesc să-ţi spun – ca încheiere!"5

Fără îndoială, Faust e oprit aici pentru a nu se pierde în stimularea la nesfârşit a propriului eu. Atât în partea întâi. cât şi în partea a doua. sunt multe dovezi de acest gen. Noaptea Valpurgiei – urmând acestei respingeri a sublimării, seducerii Margaretei şi chinurilor conştiinţei ei creştine – ne apare ca o imensă uşurare. Faust însuşi se simte eliberat în jocul erotic al tinerelor şi frumoaselor vrăjitoare, printre care şi Lilith. prima femeie a lui Adam. Punctul culminant al dansului orgiastic se afla în viziunile contradictorii ale lui Faust şi Mefisto: în aceeaşi figură, diavolul vede Meduza, iar Faust o vede pe Gretchen. victima sa Patetismul sonii lui Gretchen ne aminteşte de *Faust* – partea întâi. acum complet uitată în sabatul vrăjitoarelor şi în exaltarea apetitului eroic. Din punctul de vedere al divinităţii. Gretchen poate fi salvată, dar cititorul fuge de scena agoniei ei împreună cu Faust şi Mefisto. fericit să lase în urmă suferinţa de Ofelie înşelată pentru lumea vizionară din partea a doua.

Având în vedere că această carte tratează problema canonului, interesul meu în partea a doua din *Faust* se limitează la întrebarea: Ce poate să facă un poem atât de straniu universal şi atemporal? Nu am aici nici spaţiul necesar şi nici calificarea de a comenta exhaustiv întregul poem. Pactul lui Faust cu Mefisto este de obicei piatra de încercare a criticilor în cazul ambelor părţi ale poemului; pentru mine el este însă de importanţă secundară. Lipsa de personalitate a lui Faust mă face indiferent la posibilitatea atingerii unui moment sublim, pentru care se roagă să-i mai fie lăsat încă puţin. De asemenea, mă interesează prea puţin tema continuei lui lupte, fie că e văzută ca stimul pentru pactul cu diavolul, fie că presupune salvarea dintr-un

---

[5] Goethe. Faust. Bucureşti. 1996. trad. rom Ştefan Aug. Doinaş. în continuare citatele sînt preluate din această ediţie (n. tr.).

astfel de pact Puterea operei lui Goethe nu se află în aceste locuri comune, deja pe deplin exploatate, care ar fi distrus de mult interesul pentru operă dacă ar fi contat atât de mult pe cât se spune. Puterea mitopoeică din partea a doua se datorează unor invenţii total diferite: coborârea lui Faust la Mume şi vederea Elenei, geneza şi activitatea lui Homunculus. clasica noapte a Valpurgiei, ideea lui Faust, Elena, Euphorion şi lupta pentru sufletul lui Faust, care a murit, sau descrierea, destul de echivocă, a raiului, în final. Din toate aceste imagini ciudate, Goethe creează un mit total nou pentru cititorul capabil şi doritor de a face faţă unei poezii pe cât de rapsodice, pe atât de dificile.

Goethe dovedeşte un sublim prost gust în memorabilul episod al Mumelor, unde cheia dată de Mefisto lui Faust este. evident, un simbol falic:

MEFISTO: Ia cheia asta!
FAUST: E cam mititică!
MEFISTO: Hai, ia-o-ntâi. şi n-o să-ţi pară mică!
FAUST: Ah! creşteâfulgeră în mâna mea!
MEFISTO: Pricepi acum tot ce posezi prin ea?
Spre locul căutat o să te-ndrume;
Urmeaz-o. te va duce drept la Mume.

Această coborâre implica desigur întâlnirea pe jumătate incestuoasă, secretă şi multiplă a personajului cu pântecul matern. Când Mefisto îi spune lui Faust că acolo jos. va fi înconjurat de apariţii stranii. îl şi sfătuieşte să „le ţină la distanţă cu cheia". Faust răspunde plin de entuziasm: „Da! strâns o ţin. şi noi puteri mă-ndreaptă. / Cu piept crescut, spre minunata faptă."... Marea aventură" a coborârii mitice este –, de fapt. O „masturbare", eroic prelungită, având ca rezultat poetic imaginea răpirii Elenei de către Paris. Gelos şi. el însuşi, plin de dorinţă pentru clasica frumuseţe. Faust strigă că el ţine încă în mina cheia

O întoarce spre Paris, până când îl atinge şi o prinde apoi pe Elena. Urmează explozia orgasmică, Faust leşină şi fantomele se risipesc.

Aşa se termină actul I; Benjamin Bennett demonstrează că celelalte patru acte ale părţii a doua se termină cu sugestii din ce în ce mai subtile ale unor acte asemănătoare de masturbare. La sfârşitul

actului II. Homunculus joacă rolul sinucigaşului onanist la picioarele Galateei. Euphorion se aruncă în văzduh cu o teribilă intensitate erotică, încheind astfel actul III. Acelaşi context al masturbării este încă relevant şi la sfârşitul actelor IV şi V, încheiate prin satira lui Goethe la adresa creştinismului. În actul IV, un episcop vede ridicându-se o catedrală din „locul păcatului", iar întregul poem se încheie cu o epifanie pseudodantescă, în care Gretchen devine Beatrice şi Faust joacă rolul lui Dante. Totuşi. În mijlocul acestei bucurii protocatolice, Goethe rămâne scandalos. Scena finală este plină de „ridicări la ceruri", pe când Tatăl observa dragostea atotputernică în mişcarea unui copac ridicându-se până la cer. În mijlocul extazului ceresc, „îngerii perfecţi" refuză să poarte orice urmă, chiar purificată, a vieţii de pe pământ, ca şi cum ar insista asupra separării sufletului de trup. Dar. aşa cum observa Bennet. tendinţa spiritualizării rămâne erotică în poem, reducându-se la autoexcitare şi automulţumire.

Coborârea la Mume, imposibilă pentru înfricoşatul Faust fără ajutorul cheii falice, este, de fapt. invocarea muzelor mitice în partea a doua a poemului. Mefisto l-a scos pe Faust din momentul lui de automulţumire prin evocarea nefericitei Gretchen; faptul că Faust e readus la acest autoerotism, prin unirea lui cu Elena, este o ironie şi o înfrângere pentru om. Dilema perspectivismului apare din nou şi nu e deloc rezolvată în partea a doua a poemului. Sabatul vrăjitoarelor, mai mult clasic decât germanic, ne oferă mult mai exuberante imagini ale erotismului decât încercările solitare ale romanticilor sau viziunile creştine obişnuite. Goethe mai adaugă şi ironia faptului că Mefisto, un diavol creştin, nu se simte în largul lui în realismul clasicei nopţi a Vălpurgiei: „Cu un văl pe ei. aproape că-s goi puşcă", bombăne el înspre grifonii şi sfincşii neruşinaţi sau înspre toate celelalte creaturi… Ce-n ochi ni se reflectă, din faţă sau din spate".

E destul de ilar momentul când diavolul doreşte. „În stil modern", o frunză-două de smochin. Faust. dorind-o pe Elena cea clasică, se simte mai acasă printre aceşti monştri antici. În timp ce Homunculus e cel mai aventuros dintre ei. Această creatură ciudată, una din cele mai glorioase invenţii din partea a doua. fusese creată de Wagner alchimistul, credinciosul asistent de altă dată al lui Faust. Un omuleţ fermecător, adult în miniatură, obligat să trăiască în sticluţa în care fusese creat. Homunculus nu seamănă deloc cu Mefisto. a cărui

prezenţă în laboratorul lui Wagner a contribuit la apariţia energiei infernale, capabile să transforme flacăra într-o minte supraumană

Homunculus nu e nici sardonic, nici nihilist şi niciun Faust la scară redusă, cum au sugerat unii critici. Prea blând pentru a fi o satiră a lui Goethe, Homunculus-ul hermetic ne depăşeşte pe toţi în cunoaştere şi înţelegere. O flacără de conştiinţă, neîncamată, ci manifestată ca inteligenţă, el pare să se bucure mai mult de afecţiunea lui Goethe decât oricare alt personaj. Mereu vesel şi amuzant, el are totuşi dorinţa tragică a iubirii, care îi va cauza şi autodistrugerea disperată, la întâlnirea cu Galateea

Deşi prezent doar în actul II, Homunculus face impresia foarte puternică a unei personalităţi tocmai pentru că Faust din Partea a doua se află, din nefericire, dincolo de personalitate, cel puţin din punctul de vedere al lui Goethe. În partea întâi, Faust era un Hamlet mai sărac, dar avea emoţii puternice, brutalitate şi o capacitate autentică de a deveni un personaj negativ. În partea a doua el este nobil, abstract şi incapabil de vreo reacţie elementară de orice fel. Goethe l-a idealizat cu bună ştiinţă, transformându-l într-o alegorie a temperamentului poetic clasic. Chiar şi pasiunea lui pentru Elena reprezintă pasiunea lui Goethe pentru poezia şi sculptura clasică greacă. Inevitabil, această sublimare a lui Faust determina şi schimbarea lui Mefisto, care aproape încetează să mai fie diavolul, într-atât este forţat să devină un creştin şi un romantic, denigrând în zadar splendoarea clasică sau încercând măcar să împace Grecia şi Germania Bietul Mefisto! El devine un „resoneur" şi un comparatist, chiar un istoric. În loc să fie cel ce complotează la întoarcerea noastră a tuturor în abisul primordial.

Probabil că din acest motiv ideea de a-l trimite pe Faust în Noaptea Valpurgică Clasică îi aparţine lui Homunculus şi nu diavolului. Omuleţul afirma clar că scopul călătoriei este vindecarea lui Faust. aducându-l mai aproape de Elena. În timp ce motivul său personal este dorinţa, care-l va face să sfârşească la picioarele Galateei. Toate aceste detalii se subsumează însă motivul lui Goethe – acela de a pune în scenă piesa de rezistenţă a întregii sale cariere poetice, cele 1500 de versuri ale unui sabat al vrăjitoarelor, grecesc şi antic, ceva ce nu s-a mai văzut nici pe pământ şi nici pe ape, dar care ia acum fiinţă pentru că Goethe aşa doreşte.

Dacă inventivitatea este esenţa poeziei, aşa cum bine susţinea

Johnson, atunci… Noaptea Valpurgiei" ne arată ce este poezia în mod esenţial: o sălbăticie controlată, o originalitate radicală, care cuprinde toată forţa anterioară ei şi. mai mult. crearea unui nou mit. Faust îşi confirmă prezenţa în canon adăugând stranietate frumuseţii (formula lui Pater pentru romantic) mai mult decât oricare alt poet occidental. Sublimul la Goethe împinge grotescul mult mai departe decât aş fi crezut eu posibil şi această realizare e atât de ciudată încât critica nu a reuşit nici până acum să se acomodeze cu ea, mai ales critica germană, ce îl adora pe Goethe cu un fel de religiozitate laică.

Goethe exclude aproape tot ceea ce ne-am aştepta să găsim la clasicismul normal: zeii olimpieni, războinicii epopeilor lui Homer. eroii care ucid monştri. Zeii lui Goethe sunt ei înşişi nişte monştri ce bântuie prin noaptea primordială Fecunzi, într-o continuă metamorfoză, ei ne inspiră acea nelinişte dorită de Goethe pentru atingerea scopului său. Este ciudat, dar singurul echivalent de care îmi pot aminti, printre contemporanii noştri, este lungul coşmar cu care începe cartea lui Norman Mailer – *Seri antice*, unde suntem purtaţi înapoi în timp, până la Cartea egipteană a morţilor. În acele pagini sumbre, Mailer dă toată măsura talentului său şi ne sugerează „alteritatea" serilor sale antice. Ulterior el are şi multe scăderi, dar moartea îi stimulează întotdeauna imaginaţia

Goethe pare mai mult interesat de viaţa din moarte şi călătoria lui în tărâmul umbrelor o depăşeşte chiar şi pe a lui Mailer. Totul începe în Thesalia, la Pharsala, unde Cezar l-a învins pe Pompei. Vrăjitoarea Erichto, creaţie a poetului Lucan, e transformată de Goethe, din jefuitoare de cadavre, în cronicar al bătăliilor inutile. În loc să-i înfrunte pe Homunculus, Faust şi Mefrsto, ea fuge lăsându-i liberi să exploreze cele o mie de focuri, în jurul cărora se află zei şi monştri, reînviaţi pentru această unică noapte a anului. Goethe foloseşte atâtea modele clasice în viziunea sa mitopoeică, încât ar fi lipsit de sens să încercăm să stabilim unul drept ghid de bază. Totuşi, *Broaştele* lui Aristofan pare piesa cea mai apropiată ca model. Parodia lui Aristofan e crudă, mai ales atunci când e îndreptată împotriva lui Euripide. dar niciun alt parodist nu e atât de complex ca Goethe în partea a doua din *Faust*. Tonalităţile specifice par să se stabilească atunci când Meftsto îi în Oneşte pe grifoni, acele fiare păzitoare de comori, cu capete şi aripi de vultur, cu corpuri şi labe de leu. Multicolori, cu ochi pătrunzători.

Îngrozitor de rapizi şi plini de furie, ei sunt, într-adevăr. animale de pază. La Goethe sunt însă doar nişte animale bătrâne şi vrednice de milă, care răspund la salutul lui Mefisto, ce îi numeşte „cuminţi grivoni", asemeni unor redactori de dicţionare, rostogolind un „r" gutural:

„Nu, nu grivoni! Grifoni! — Cui i-ar plăcea să-i spui grivon! — în oricare cuvânt Se-aude. necesară, obârşia sunând:

Gri. grijă, groapă, greu. greţos şi groază.

Care ca etimon la fel vibrează.

Ne indispun.1

Niciun cititor nu se va înspăimânta de un animal heraldic ce mormăie cuvinte ca: „*gri*, *grijă*, *groapă*, *greu*. *greţos şi groază*".

De îndată ce monştrii lui Goethe încep să vorbească, nici măcar furia lor nu mai e nimic altceva decât tonul răstit al animalelor fantastice din *Prin oglindă*. Noaptea valpurgică e destul de copilărească pentru a transforma orice fiinţă demonică într-una grotescă Deci sfincşii nu sunt enormităţi de granit, cu chip de fecioară şi corp de leu, ci se componă asemeni unor bătrâni povestitori superstiţioşi, ce mai pun încă întrebări enigmatice. Vestitele sirene nu mai înşală pe nimeni şi nici măcar nu pot cânta prea bine, iar lămâile, ce ar trebui să fie vampiri turbaţi, sunt doar nişte târfe vopsite, de provincie, păstrându-şi doar capacitatea de a se transforma în vietăţi tare neplăcute când sunt îmbrăţişate.

Niciunul din monştrii lui Goethe nu este totuşi luat cu adevărat în râs; ei îşi păstrează splendoarea şi intensitatea, în grotescul lor, dar noi suntem acolo, ca şi Faust, obsedaţi doar de absenta Elena, sau ca Mefisto, cel fără trup, mai îngrozitor decât tot ce se poate întâlni. Noi vedem ceea ce vede şi el pentru că, din cei trei, el e singurul care nu caută niciun fel de împlinire, ci numai senzaţii. Nu obţine însă nimic şi dispare pentru a apărea apoi brusc lângă Hoifiunculus, care îl ia cu el să asculte o discuţie între filosofii presocratici Thales şi Anaxagoras.

Thales, senin şi aparent înţelept, susţine că apa este primul principiu şi nu pare deloc interesat de catastrofele nopţii valpurgice. Anaxagoras, susţinând focul ca principiu, e un revoluţionar apocaliptic, ca şi Ore, personajul lui Blake, sau ca vizionarii Revoluţiei Franceze. O dată ce Anaxagoras rămâne prăbuşit la pământ. adorând-o pe Hecate şi blamându-se pentru dezastrele întâmplate. laurii îi sunt desigur oferiţi

lui Thales cel blând şi înţelept

La sfârşitul nopţii Valpurgiei, cei trei aventurieri par să fi avut fiecare câte o soartă diferită. Mefisto. cel mai răutăcios turist german, pare să fi petrecut momente teribile la sabatul vrăjitoarelor greceşti. Păcălit de lămâile prefăcute, bietul diavol se tot împiedică până ajunge la Pharkyade, trei babornițe cu câte un singur ochi şi un singur dinte. Sunt atât de îngrozitoare ca Mefisto nici măcar nu se poate uita la ele. Înţelege însă, în cele din urmă, că îi sunt surori, copii ai nopţii şi ai haosului, ca şi el însuşi. Recunoscându-le. se uneşte cu una din ele şi părăseşte Pharsala transformat în zeiţa greacă, informă, a abisului, mergând spre Sparta să aştepte întoarcerea Elenei.

Între timp. Faust a ajuns la Chiron, centurionul, un sceptic inofensiv care încearcă să-l vindece de obsesia Elenei ducându-l la Manto. fiica medicului arhetipal Esculap. Dar aceasta este romantică orfică, nu o fiinţă ce reduce totul la raţiune şi. văzând în Faust un nou Orfeu. îl duce. aşa cum îl dusese cândva şi pe Orfeu. În adâncimi. la Persephona. pentru a o aduce acum pe Elena, şi nu pe Euridice. la suprafaţă Extrem de inteligent. Goethe a hotărât să nu desene scena din Faust şi Persephona Ne lăsa să ne-o imaginăm singuri.

Goethe îşi investeşte însă energiile creatoare în povestea lui Homunculuş. al cărui destin nu-i permite să supravieţuiască nopţii Valpurgiei. Încercând să trăiască în afara recipientului său. omuleţul ascultă discuţia lui Thales cu Anaxagoras fără a obţine vreun sfat folositor din ea în loc de asta. merge împreună cu blândul Thales să vadă invenţia cea mai frumoasă a lui Goethe. un fel de sărbătoare acvatică barocă, cu sirene, nereide şi tritoni. Nu mai suntem în Pharsala. printre monştri, ci în insulele Mării Egee, sub lumina lunii.

La Samothrace, ne aflăm pe ţăranul cabirilor, mici zei ciudaţi „autogenerându-se mereu / fără să ştie totuşi cine sunt". Goethe nu ne explică dacă aceşti pitici neştiutori sunt doar nişte figurine de teracotă, ridicate în slăvi de savanţi ignoranţi, sau zei atotputernici, capabili a-i salva pe naufragiaţi Oricine ar fi însă, sărbătoarea acvatică continua în cinstea lor şi doar frumuseţea spectacolului contează. Vedeta este aici graţia oceanului, Galateea, adusă de delfini din casa ei din Paphos, sacră pentru Afrodita. Ocazia depăşirii de sine, dar şi a autodistrugerii pentru Homunculus, Galateea este pentru Goethe doar un personaj pozitiv.

Mult mai ambiguu este Proteus, maestrul decepţiilor şi al iluziilor, dar şi prezicătorul, cunoscător al timpului şi al secretelor sale. Bătându-şi joc de toate aspiraţiile umane, acest bătrân al mării este copilăros şi vesel şi, prin una din marile ironii ale lui Goethe, în acelaşi timp cel mai bun şi cel mai periculos filosof, sfătuitor al lui Homunculus – cum să trăiască, ce să facă. Aruncă-te în mare! este deviza lui Proteu, pentru a se contopi într-o imensă metamorfoză şi nu pentru a se ridica la statut uman. Cei mai buni dintre oameni. Ahile şi Hector, sfârşesc prin a ajunge în Hades. E mai bine să te transformi asemenea mării, să accepţi viaţa fără moartea individuală ce-i loveşte pe oameni

Să fie oare acest Proteus un chip al vârstnicului Goethe, poetul atât de proteic, de-a lungul întregii sale vieţi, pe plan psihic? Ori se vede Goethe sub chipul următorului filosof profet, Nereus, care predică renunţarea şi totuşi nu uită de Eros? Când fiicele sale, Doridele, conduse de Galateea. îl îndeamnă să le dea tinerilor marinari salvaţi şi iubiţi de ele nemurirea, el refuză cu cuvintele lui Goethe parcă, după o viaţă de înţelepciune erotică: „când s-a dus vraja iubirii / să-i lăsaţi uşor la mal 1. Renunţarea este din nou lăudată când Nereus şi Galateea. asemeni lui Lear şi Cordeliei, îşi împărtăşesc nemărginita dragoste dintre tată şi fiică doar printr-un uşor strigăt de recunoaştere şi o privire. Înainte ca delfinii să o poarte pe Galateea în depărtări pentru încă un an.

Această absolutizare a renunţării, crucială pentru bătrânul Goethe. ne oferă fundalul echivoc pentru pasiunea lui Homunculus. Sătul de existenţa lui limitată, micul demon alchimic decide să aleagă între foc. elementul său nativ, şi apă. Când Nereus refuză să-l călăuzească. se lasă dus de Proteus pentru a întâlni alaiul Galateei. Ironia lui Goethe depăşeşte aici punctul culminant al dorinţei erotice, cu Homunculus aruncându-se la picioarele Galateei: „când se ridică sus şi puternic, când arde dulce şi lung / de parcă ar fi cuprins de chinurile dragostei”. Galateea este obiectul iubirii, dar bietul Homunculus este singurul îndrăgostit, până când. În cele din urmă. recipientul lui se sparge la picioarele tronului Galateei. Flacăra vieţii sale se răspândeşte în valuri transfigurându-le pe loc. Sirenele şi toate fiinţele mării cânta un imn triumfal, susţinând că victoria îi aparţine lui Eros. Goethe însuşi pare să fie de acord cu asta, dar noaptea Valpurgică se încheie cu un

act ce transcende cu totul renunţarea Reprezentarea ocultă a intelectului uman detaşat distruge gândirea, ca un alt tribut pentru Eros. Ambivalenţa, caracteristică la Goethe, refuză să ne dea o perspectivă clară asupra acestei pierderi, iar ceea ce a rămas din *Faust*, partea a doua, nu face decât să accentueze poziţia bătrânului poet faţă de propria doctrină a renunţării.

Voi trece acum cu vederea mai mult de trei mii de versuri, majoritatea minunate, din partea a doua, pentru a mă concentra asupra scenei morţii lui Faust şi asupra luptei comice pentru sufletul lui, dintre Mefisto şi îngeri. Omisiunea cea mai importantă din acest salt atât de stângaci, dar disperat al meu este fantezia a cărei protagonistă este Elena, o transpunere minunată şi şocantă a Germaniei în Grecia cu îndrăzneala sa obişnuită, Goethe îi parodiază pe Homer şi pe tragicii atenieni pentru a ne oferi unul din poemele cele mai deosebite care s-au scris vreodată: reînvierea Elenei din Troia, unirea ei cu Faust, naşterea şi moartea fiului lor Euphorion şi întoarcerea Elenei în regatul umbrelor. Ca şi Noaptea Valpurgică Clasică sau corurile cereşti ce încheie partea a doua, Elena pe care ne-o înfăţişează Goethe este un poem anticanonic. O revizuire de negândit a lui Homer, Eschil şi Euripide, aşa cum noaptea Valpurgiei întoarce pe dos originile mitologiei greceşti, iar corurile finale parodiază *Paradisul* lui Dante cu o poftă nebună de viaţă

Acestea toate nu înseamnă însă nimic nou la Goethe: prima parte din *Faust* e o parodie continuă a lui Shakespeare şi, pe alocuri, a lui Calderón sau Milton. Niciun alt poet nu a moştenit atât de mult de la canonul vestic. De la Homer la Byron este o întreagă procesiune, desfăşurându-se în *Faust*, golită de sens şi reînvestită cu sensuri noi. dar cu marea diferenţă dată de parodie. Eu susţin, ce-i drept. În această carte că pentru a deveni canonică, orice operă nouă trebuie să aibă necanonicitatea inclusă în ea. dar nu în sensul extrem al lui Goethe. Ibsen doar mai încearcă să repete cumva atitudinea lui Goethe şi *Peer Gynt* îl parodiază pe *Faust*, cum îl parodiază şi pe Shakespeare. Ceilalţi mari scriitori ai epocii democratice – printre care Whitman. Dickinson şi Tolstoi – nici nu încearcă măcar să adune la un loc întreaga tradiţie occidentală, ca Ibsen. Există versiuni ale lui Ibsen în epoca noastră haotică – mă gândesc mai ales la Joyce – dar nimeni nu mai păstrează pietatea lui Goethe faţă de figurile şi operele parodiate. Relaţia lui

Beckett cu Shakespeare se aseamănă cu a lui Joyce sau a lui Ibsen. dar nu şi cu a lui Goethe. Curtius. În *Eseuri asupra literaturii europene* (traduse de Michael Koval în 1973). citează dintr-o scrisoare a lui Goethe din 1817: „Noi. epigonii, trebuie să respectăm moştenirea înaintaşilor noştri – Homer. Hesiod etc. — ca pe adevăratele cărţi canonice: să ne înclinăm înaintea acestor oameni pe care Sfântul Duh i-a inspirat şi să nu îndrăznim a întreba când şi în ce măsură".

Nu aceasta e poziţia lui Ibsen sau a lui Joyce. Curtius avea dreptate când scria. În 1949. că Goethe a marcat sfârşitul unei tradiţii. Poate că preluarea conceptelor lui Vico nu mai e foarte potrivită aici, dar dacă „aristocratic41 se referă la un anumit elitism al spiritului, în sensul unei gnoze, atunci Goethe este, într-adevăr, ultimul mare scriitor al epocii inaugurate de Dante. Pentru a scrie un poem epic anticanonic sau o dramă cosmologică, aşa cum e *Faust*, e nevoie de o relaţie mult mai apropiată cu canonul decât au avut toţi ceilalţi scriitori ce au urmat după Goethe. De aceea moartea lui Faust este extrem de pregnantă, pentru că nu moare aici doar personajul Faust

Cum ar fi murit Peer Gynt dacă Ibsen s-ar fi decis să-l lase pe mâna turnătorului de nasturi? Ne-am putea imagina moartea lui Poldy Bloom? Omul faustic moare în stil clasic, aşa cum vom vedea, pentru că rămâne intactă, oricât de ironică sau parodiată, legătura cu tradiţia. Totul se sfărâma după Goethe. Emerson, Carlyle, Nietzsche l-au respectat cu toţii pe Goethe şi au înţeles că el a fost un sfârşit de drum. Căutând o imagine sugestivă pentru terapia lui, Freud a găsit formula: „Unde a fost, acolo voi fi şi eu". Proiectul final al lui Faust e ţintit aici, căutarea ţărmului, crearea unei noi Olande.

Ironic, împotriva scientismului său. la fel ca şi Goethe. Freud ştia ceea ce Faust încă mai învaţă în final, şi anume mentalitatea reversului: „Unde sunt eu, acolo va fi". În acest revers, Mefisto şi tagma lui ucid în numele lui Faust. iar acesta îndură remuşcări de Oedip. Aruncând vraja şi reuşind să i se opună atât ei cât şi naturii, respingând orice posibilitate de transcendenţă. Faust muribund (chiar dacă nu ştie că moare) începe să devină omul freudian. îmbrăţişând principiul realităţii. Astfel apare ultima iluzie idealistă, de a seca ultima mlaştină, pentru că acolo unde ea a fost să fie apoi Faust

Mefisto intervine cu insulta finală: lucrătorii sunt înlocuiţi de Lemuri jefuitori de cadavre şi Faust cel orb. auzindu-le lopeţile. nu ştie

că i se sapă propria groapă în loc să se apropie clipa apoteozei finale, cum crede el. Spirite virgiliene ale nopţii şi ale morţii. Lemurii sunt doar schelete, mumii, care preiau cântecul groparului din *Hamlet*, în timp ce sapă groapa Ofeliei. Pe fondul acestui cântec, al zgomotului lopeţilor şi al melancoliei hamletiene. Faust îşi murmura ultima iluzie: „Mă bucur acum de clipa supremă a vieţii mele". Cu asta cade pe spate în mâinile Lemurilor. care îl îngroapă. După cum Faust însuşi spune, sufletul lui este vândut. pierdut de el şi de Dumnezeu.

Ceea ce urmează însă este o comedie teribilă, presărată pe alocuri cu prostul gust deliberat al bătrânului Goethe. Pe când Mefisto se vaită disperat că legămintele nu se mai păstrează în prezent, el şi diavolii săi laşi sunt atacaţi de un torent de trandafiri îngereşti. Rămânând să lupte singur, abandonat de diavolii mai mărunţi, nefericitul Mefisto îşi pierde cumpătul şi. sub voinţa divină, se lasă stăpânit de dorinţa faţă de îngeraşii rubiconzi. Sufletul lui Faust e purtat de aceştia spre ceruri şi

Mefisto rămâne, pe bună dreptate, să deplângă furtul. Toate acestea sunt amuzante şi nevinovate, iar Goethe ar fi trebuit să încheie aici. În loc de asta, continuă să parodieze *Paradisul* dantesc, oferindu-i cititorului o ultimă problemă de perspectivă Ce am putea face cu această concluzie catolică la o dramă poetică total necreştină? Diferitele grade de îngeri şi băieţi sfinţi pot fi o anumită categorie de entităţi, dar ce am putea crede despre doctorul Marianus şi femeile penitente ce îl însoţesc pe Iisus? Va ajunge oare Faust într-adevăr în cerul dantesc, fiindu-le profesor iubitor băieţilor sfinţi? E oare Oscar Wilde cel care scrie, în avans, această concluzie sau este blasfemia finală a lui Goethe, ultimul şoc pentru sensibilităţile normative?

Dacă citim însă cu atenţie, nu putem considera viziunea finală a lui Goethe necreştină Ea e mai mult ermetică şi-personală sau chiar, în cel mai înalt grad, heterodoxă, dar aşa fusese şi viziunea lui Dante, până când Biserica a cedat în faţa valorii sale şi a canonizat-o. Cu multă şiretenie, Goethe îl concurează pe Dante şi chiar îl întrece, întronând mai mult decât o singură Beatrice în cer. Nici chiar doctorul Marianus nu e perfect ortodox: el o salută pe Sfânta Fecioară ca pe o egală a zeilor: „Tu, fecioară-n cel mai pur / Sens. Regină-Mamă, / Te-am ales noi în azur, / Zeilor de-o seamă" Iar biata Gretchen, care s-a căit pe pământ şi continuă să se căiască în cer e acceptată doar de glorioasa

mamă. pentru a-l ghida pe Faust spre regiunile mai înalte ale cerului.

Dar când oare l-am auzit pe Faust căindu-se? El a murit. Într-adevăr. dar avea o sută de ani. Fără să se căiască, neiertat, după o viaţă de pact cu diavolul, Faust este brusc mântuit, potrivindu-i-se numele de „favorizat. Toate acestea sunt nedrepte şi oricum necatolice şi necreştine. Goethe a subsumat mitologia catolică şi structurile danteşti propriului său sistem mitopoeic, la fel de personal ca al lui Blake. dar mai vesel şi mai curtenitor, autocontradictoriu în mod necesar. Dacă Faust se află în sferele înalte, aceasta se datorează faptului că religia esoterică a lui Goethe l-a mântuit Creştinismul constituie doar una din viziuni într-un contrapunct mitopoeic ca *Faust*, partea a doua.

Ultimele cuvinte, bine traduse de Atkins în engleză, reprezintă romantismul erotic pur al lui Goethe: „Etern-Femininul ne / Trage în sus 1. Dar ce drum e acela? Lui Faust nu-i arată drumul Fecioara Maria. ci Margareta şi Elena. Lui Goethe îi arată drumul muzele, imortalizate în poezia sa lirică. Nuanţele de credinţă catolică din finalul părţii a doua a lui *Faust* sunt doar o altă modalitate de expresie a noncanonicităţii. nici mai mult. nici mai puţin. În triumful de o viaţă al limbajului şi personalităţii lui Goethe.

10. Memorie canonică în opera de tinereţe a lui Wordsworth şi în *Persuasiune* de Jane Austen

Unii muzicologi susţin că cei trei mari inovatori din istoria muzicii au fost Monteverdi, Bach şi Straviński, deşi afirmaţia lor este discutabilă. Poezia lirică occidentală canonică nu are însă decât două astfel de figuri proeminente. Petrarca, cel care a inventat poezia Renaşterii, şi Wordsworth, care poate fi considerat inventatorul poeziei moderne, ce se tot scrie deja de două secole. Pentru a folosi termenii lui Vico, dacă tot i-am preluat în organizarea acestei cărţi, Petrarca a creat poezia lirică a epocii aristocratice, care a culminat cu Goethe, în timp ce Wordsworth a fost începutul binecuvântării/blestemului poeziei în epoca democratică/haotică, şi anume ideea că poemele nu au „subiect1. Ele se scriu despre subiectul însuşi, manifestat fie ca prezenţă, fie ca absenţă.

Petrarca a inventat ceea ce John Freccero a numit poezia idolatriei iar Wordsworth a început totul de la zero. aşa cum observa William Hazlitt. umplând „tabula rasa" a poeziei cu propriul sine său.

mai precis, cu amintirea propriului sine. În cea de-a doua epocă teocratică, pe care, asemeni lui Vico. nu pot să nu o anunţ ca iminentă, presupun că poezia va renunţa la idolatria aristocratică şi la memoria democratică pentru a se întoarce la o funcţie mai restrânsă, devoţională. chiar dacă nu e sigur că obiectul devoţiunii se va mai numi tot Dumnezeu. În orice caz. Wordsworth este un început, chiar dacă a fost şi el. ca toţi marii scriitori, bântuit de imaginile precursorilor eroici – mai ales Milton sau Shakespeare.

Poate părea ciudat să discutăm despre Wordsworth şi Jane Austen în acelaşi capitol, dar ea a fost totuşi contemporana lui mai tânără. născută la cinci ani după el. şi. chiar dacă el a trăit cu treizeci de ani mai mult ca ea. toată marea lui poezie era deja scrisă înainte ca ea să înceapă să publice. Universul literar al lui Jane Austen s-a centrat în jurul predecesorilor ei din istoria romanului. Samuel Richardson şi Henry Fielding. şi al lui Dr. Johnson. Nu avem nicio dovadă că ar fi citit poeziile lui Wordsworth. aşa cum nu ştim nici dacă Emily Dickinson le-a citit pe ale lui Whitman. dar există interese comune la Wordsworth şi Jane Austen. mai ales în operele ei de maturitate şi în mod special în romanul publicat postum. În 1818. *Persuasiune*. De aceea m-am hotărât să-i alătur pe Jane Austen. din ultimele ei romane, şi pe Wordsworth, din opera lui de tinereţe – mai ales cu trei poeme: *The Old Cumberland Beggar* (*Bătrânul cerşetor din Cumberland*) (1797), *The Ruined Cottage* (*Casa ruinată*, 1798) şi *Michael* (1800).

Wordsworth a scris poezie mult mai bună şi mai importantă în *Preludiu* şi în triada versurilor de mare criză: *Intimations of Immortality Ode* (*Odă semnelor nemuririi*), *Tinlem Abbey* şi *Resolution and Independence* (*Rezâluţie şi independenţă*). Dar cele trei poeme pe care le-am ales au o asemenea pregnanţă încât ele nu se potrivesc nicăieri altundeva şi, pe măsură ce înaintez în vârstă, mă mişcă mai mult decât orice alte poeme prin patosul lor minunat controlat şi demnitatea estetică în reprezentarea suferinţei umane. Există aici o aură întâlnită doar la Tolstoi şi la Shakespeare uneori, o suferinţă universală înfăţişată cu simplitate şi fără urmă de ideologie. Trecând în secolul al XIX-lea. Wordsworth începe să fie tot mai mult influenţat de Milton, dar până la treizeci de ani el era foarte shakespearian, rescriind *Olhello* în *The Borderers* (*Mărginaşii*) şi reţinând în cerşetorii, contrabandiştii şi copiii lui vagabonzi ceva din tipologia de Iov a

Regelui Lear. Iată cum începe *Bătrânul cerşetor din Cumberland*:

Am întâlnit. În drumul meu, un cerşetor bătrân.
Şezând, la margine de drum.
Pe o bucată joasă de zid. clădită
La baza dealului ca să-i ajute
Pe cei ce-şi mina calul în josul drumului prăpăstios
Să-l urce iar cu uşurinţă. Bătrânul. liniştit.
Îşi întinsese tot ce-avea pe piatra lată
De pe coama zidului şi dintr-o traistă.
Albită de făină, tot scotea, bucată cu bucată.

Pomana dată de ţărănci şi-şi număra îmbucătura cu o privire fixă. dar senină. Aşezat la soare.

Pe-o treapt-a zidului, cu dealuri împrejur.
Prăpăstioase şi pustii, mânca încet şi singur.
Numai câteodată. din mâna tremurândă.

Ce căuta-n zadar s-adune dumicat cu dumicat Fără să-l irosească. îi tot cădeau, mărunte la o ploaie, fărmituri ce. atingând pământul.

Chemau prin preajmă păsări mici de munte:
Dar nu-ndrăzneau să se apropie pe loc
Să-şi ciugulească masa cuvenită
Ei. răbdătoare, aşteptau în stol. deoparte.

Mi-aduc aminte că am scris despre acest fragment într-o carte publicată cu vreo treizeci de ani în urmă *The Visionary Company* (*însoţitorul vizionar*. 1961) şi spuneam atunci că cerşetorul din

Cumberland e diferit de ceilalţi singuratici din poezia lui Wordsworth pentru că el nu mijloceşte nicio revelaţie-El nu îl uimeşte pe poet într-un moment al său privilegiat, vizionar. Îmi dau seama acum că am fost prea tânăr ca să pot înţelege, deşi eram ceva mai bătrân decât Wordsworth când a scris aceste versuri. Întregul poem, aproape două sute de versuri, este o revelaţie, dar nu una religioasă, ci o descoperire a lucrurilor ultime. Dacă se poate accepta oximoronul unei pietăţi revelate şi totuşi naturale, aceasta trebuie să fie: bătrânul cerşetor şi păsările mici de munte, soarele luminând bucata de zid şi firimiturile căzând din mâna tremurândă. Aici este o epifanie pentru că ne face accesibilă, lui Wordsworth şi nouă înşine, o valoare supremă, demnitatea fiinţei umane chiar şi la limita de jos a existenţei sale, la

bătrânul cerşetor abia conştient de propria condiţie. Cu toate că refrenul ni-l prezintă ca pe un „hoinar singuratic", bătrânul este, în restul poemului, un decrepit El „spre pământ / Şi-a coborât privirea ce pare să-l măsoare / Alăturea cu pasul".

Şi aici şi mai târziu, Wordsworth insistă asupra ruinei fizice şi neajutorării cerşetorului, pentru a întări şi mai mult argumentul, oricum puternic al poemului, împotriva închiderii bătrânului cerşetor într-o „casă. greşit numită de lucru", protest profetic pentru atacurile lui Dickens, la adresa societăţii şi a azilurilor de săraci. Bătrânul „se târăşte" din uşă în uşă, el însuşi „un dosar ce adună / Fapte trecute şi lucrări de caritate, / Nemaiştiute nicăieri". Wordsworth ne permite să ne alegem singuri perspectiva: este aici ceva grotesc sau o dovadă de dragoste, sau poate amândouă? Propria perspectivă a poetului este însă greu de împărtăşit, chiar dacă nu putem să nu o admirăm (chiar cutremurându-ne);

Lăsaţi-l deci să treacă şi-l binecuvântaţi!

Şi când. În nesfârşita solitudine spre care Un val al vieţii l-a purtat, el pare Doar pentru sine să respire, să existe.

Lăsaţi-l doar nestingherit să-şi poarte Norocul ce dreapta şi divina lege L-a aruncat asupra lui şi cât trăieşte lăsaţi-l să trezească gânduri bune şi mila la săteni neştiutori.

— Lăsaţi-l deci să treacă şi-l binecuvântaţi!

Şi, cât va rătăci, lăsaţi-l să respire Parfumul văilor: zăpezile şi gerul să-i pună sângele-n mişcare:

Şi vântul. maturând în goană câmpul.

Să-i răvăşească părul cenuşiu pe chipul veşted.

O astfel de imagine poate fi acceptată doar dacă bătrânul e privit şi ca procesualitate, nu doar ca individualitate fixă. Dar Wordsworth nu cedează, el se menţine cu plăcere în paradox: bătrânul trebuie să se supună naturii, fie că înţelege ceva sau nu:

Lăsaţi-l liber în singurătatea muntelui;

Să aibă-n jur, chiar dacă nu-l aude.

Cântecul păsărilor de pădure.

Puţine bucurii i-au mai rămas şi dacă ochii îi sunt de-atâta vreme aţintiţi înspre pământ încât îi este greu acum să mai privească.

La răsărit sau la apus, soarele strălucind.

Lăsaţi măcar lumina să pătrundă liber Pe sub pleoapele căzute

şi lăsaţi-l.

Unde şi când vrea, să se aşeze

Sub un copac sau pe-o margine verde de drum.

Să îşi împartă fărmiturile cu păsările Ce se adună împrejur şi-aşa cum a trăit.

Doar sub ochiul naturii, lăsaţi-l tot aşa să moară sub privirea ei!

Acest fragment sublim şi ciudat porneşte de la *lăsaji-l liber* (*îi* ajunge la *lăsaji-l să moară*! Practic, libertatea se reduce la libertatea de a suferi şi de a muri sub cerul liber. Dacă stăm să cântărim această concluzie, ni se poate părea destul de şocantă, dacă nu interpretăm metafora „ochiul naturii" în toată complexitatea şi forţa ei. Nu e vorba aici doar de soare sau de ceva accesibil doar la nivel senzorial, pentru că bătrânul nu mai aude şi vede doar pământul de sub picioare. A afirma puterea voinţei personajului ar putea părea ceva fantezist, şi totuşi asta încearcă Wordsworth. chiar dacă această voinţă se exercită doar atunci când bătrânul hotărâse unde şi când să se odihnească sau să mănânce. Este aici o trăsătură specifică creaţiei timpurii a lui Wordsworth: demnitatea umană e indestructibilă, voinţa rezistă, iar ochiul naturii e deasupra noastră de la naştere până la moarte. Departe de primejdia sentimentalismului, poemul poate fi mai degrabă acuzat de brutalitate, în căutarea acelei pietăţi naturale aflate la graniţa cu supranaturalul. Wordsworth dovedeşte aici o mare originalitate. Alteritatea gândirii poetice este cea mai mare realizare a poemului şi de ea mi-am amintit mereu în ultimii treizeci şi trei de ani. de câte ori m-am gândit la *Bătrânul cerşetor din Cumberland*. În poeme stranii despre bătrâneţe. Robert Frost. În.4/; *Old Man's Winter Nighl* (*Noaptea de iarnă a unui bătrân*), şi Wallace Stevens, în *Lang ans Sluggish Lines* (*Linii lungi şi lente*), reuşesc să prindă ceva din alteritatea lui Wordsworth. dar nu. Întru totul.

Majoritatea cititorilor care cunosc *Casa ruinată* a lui Wordswonh. consideră forma sa finală, revăzută, din cartea I a poemului *Excursia* (1815), o poveste lungă şi plicticoasă, excepţie făcând doar personajul: Margaret. Wordswonh a început să scrie *Casa ruinată* încă din 1797. Cea mai bună versiune este desigur cea cunoscută sub numele de manuscrisul *D* (1798), ce se poate găsi uşor acum în antologiile de literatură engleză (Oxford sau Norton), şi pe care o voi folosi şi eu aici. Cel mai mare admirator al poemului este şi

primul, Samuel Taylor Coleridge, care a vrut să îl separe de *Excursia* şi să-l readucă la o existenţă independentă, ca unul din cele mai frumoase poeme ale limbii engleze. Acum. după două sute de ani, *Casa ruinată* rămâne un poem de o mare frumuseţe şi pregnanţă. Există o modă în rândurile criticii anglo-americane materialiste sau neo-istoriste – combinaţii ciudate de Marx şi Foucault – de a-l învinui pe Wordsworth că nu a rămas în sfera politicului, după ce a renunţat să mai susţină idealurile Revoluţiei Franceze. În 1797. Wordsworth depăşise o lungă criză politică şi psihică, iar poemele lui nu mai căutau soluţii politice pentru problemele sociale. *Bătrânul cerşetor din Cumberland*, *Casa ruinată*, *Michael* şi alte poeme ale sale care înfăţişează suferinţele celor nevoiaşi sunt capodopere de compasiune şi profundă sensibilitate; doar nişte ideologi superficiali le pot refuza pe criterii politice. Noua noastră serie de moralişti savanţi ar trebui să se gândească la felul cum au fost primite poemele lui Wordsworth de către Shelley, din punct de vedere politic, un fel de Lev Troţki al zilelor sale, sau de radicali ca Hâziitt sau Keats. Shelley, Hazlitt şi Keats au înţeles că Wordsworth a avut geniul de a ne învăţa cum să ne fie milă de cei care suferă. Dacă ar fi ştiut comisarii noştri savanţi cum să citească, Wordsworth i-ar fi putut umaniza, ceea ce a şi încercat prin astfel de poeme cum e *Casa ruinată*.

Wordsworth află povestea lui Margaret de la un bătrân comis-voiajor, prieten de-al lui. pe locul unei case ruinate: „patru ziduri goale / Ce se priveau unul pe altul 1, cu „un petec / De grădină în paragină acum". Cândva locuită de Margaret, de soţul ei. Robert, şi de cei doi copii ai lor. casa ajunsese o dărăpănătură. Hoinarul (voi folosi numele lui din *Excursia*) simte o durere adâncă la vederea casei părăsite, pentru că o iubise pe Margaret ca pe propria lui fiică. Oprindu-se să bea din fântâna. care fusese cândva a ei. e cuprins de sentimentul pierderii ireparabile:

Când m-am oprit să beau o pânză de păianjen atârna pe marginea ITntânii.

Pe piatra udă şi alunecoasă rămăsese.

Fără rost. doar o bucată dintr-un vas de lemn.

Mi s-a strâns inima.

Deşi suportată cu stoicism, durerea lui e puternică, o adevărată izbucnire de dragoste paternă, biblică în jalea şi demnitatea ei.

potrivită hoinarului – o figură cu adevărat patriarhală. (Termenul „patriarha141 are aşa o conotaţie negativă în universităţile noastre încât mă grăbesc să explic aici că eu folosesc cuvântul în sensul tradiţiei ebraice, de „virtuţi ale patriarhilor" şi mă refer mai ales la Avraam şi Iacob.) Ceea ce urmează este atât plângere, cât şi preţuire pentru Margaret

Era o vreme

Când nu puteam să trec pe acest drum Fără ca ea, ce locuia între aceşti pereţi.

Să nu mă-ntâmpine ca propria mea fiică.

Şi ca un tată o iubeam. O, Doamne.

Cei buni mor primii, pe când cei cu inima uscată Ard pân' la ultima suflare. Nu era trecător să nu se bucure de frumuseţea ei când ridica Vasul cu apă rece scoasă din fântâna Acum uitată şi nimeni nu trecuse pe acolo să nu fie bine primit şi. plin de dragoste.

Condus apoi şi la plecare. Dar ea e moartă.

Şi roasă-ncet de viermi, iar biata casă.

Rămasă fără mantia de flori din jur.

Fără de trandafiri şi lămâiţa. îi lasă vântului Zidul gol şi rece, pe a cărui coamă Cresc buruieni şi iarbă aspră. Ea e moartă şi viperele doar, printre urzici, se încălzesc la soare Acolo unde noi stăteam şi o priveam Cum pruncu-şi alăpta Manzul nepotcovit.

Viţica fără de stăpân şi asinul olarului Se-adăpostesc acum lângă zidul căminului.

Unde ardea cândva focul în vatră jucăuş şi seara răspândea sclipiri, de la fereastră.

Până în drumul mare. Să mă ierţi, domnule.

Dar deseori rămân. În faţa casei ei. pe gânduri Privind-o până când tristeţea Prosteşte mă cuprinde fără de speranţă.

Puţine pasaje din poezia lui Wordsworth sunt mai triste şi mai vibrante decât:

O. Doamne.

Cei buni mor primii, pe când cei cu inima uscată Ard pân' la ultima suflare.

Aceste versuri i-au rămas lui Shelley neşterse în amintire şi au devenit epilogul lungului său poem *Alastor*, unde se întorc împotriva lui

Wordsworth. părintele său artistic. În *Casa ruinată*, ele servesc drept epitaf pentru Margaret, care moare tânără, în toată bunătatea ei, în puterea speranţei – calitatea ei majoră, datorată amintirii zilelor bune. a vieţii ei fericite, alături de soţul şi copiii ei, înainte de dezastru.

Recoltele proaste, economia de război, pierderea slujbei, disperarea îl alungă pe soţul lui Margaret şi voinţa ei neîncetată de a spera că el se va întoarce este patima ce o va distruge şi pe ea şi gospodăria ei. Nicăieri altundeva în literatura occidentală, nu mai putem găsi această intuiţie a lui Wordsworth că puterea distructivă a speranţei, hrămndu-se din amintiri plăcute, devine mai periculoasă chiar decât disperarea Poate că Lear moare orbit de speranţa că mai trăieşte Cordelia şi nu de disperare în faţa morţii ei, dar Shakespeare pare să prefere un final echivoc aici. Bietul Malvolio, din *A douăsprezecea noapte*, victimă a unor glume răutăcioase, este redus la stadiul de caricatură de speranţele lui absurde, erotice şi sociale. Acestea sunt însă analogii imperfecte cu ceea ce creează Wordsworth în *Casa ruinată* sau altundeva. Wordsworth şi-a înscris în canon mitul memoriei prin intuiţia gravă a speranţei ce poate distruge natura umană. Speranţa e mai puternică decât Margaret şi decât majoritatea dintre noi.

S-ar putea afirma aici că speranţa lui Margaret este o secularizare a speranţei protestante, determinată de voinţa protestantă. Acea voinţă se reflectă în preţuirea de sine şi în dreptul la judecata personală în domeniul spiritual, incluzând acea afirmare a luminii interioare, prin care fiecare fiinţă umană putea citi şi interpreta Biblia singur şi pentru sine. Dar eu mă îndoiesc că această secularizare a avut loc vreodată în marea literatură. A califica o operă literară de valoare drept laică sau religioasă este o decizie politică, nu estetică. Margaret e un personaj tragic pentru că e distrusă de ceea ce e mai bun în ea: speranţă, amintiri, credinţă, dragoste. Atitudinea ei protestantă, ca şi voinţa protestantă a eroinelor lui Jane Austen. poate să fie religioasă sau să se laicizeze, dar ceea ce rămâne este opera – *Casa ruinată* sau *Persuasiune*. Ceea ce contează la Margaret este de aceeaşi natură cu ceea ce ne mişcă în atitudinea faţă de bătrânul cerşetor din Cumberland sau cu suferinţa gravă, vechi-testamentară a bătrânului pastor din *Michael*.

Într-o piesă shakespeariană ca *Mărginaşii* (1795 – 96). de un

succes limitat. Wordsworth ne uimeşte totuşi. Înzestrându-l pe Oswald. un fel de Iago al piesei, cu trăsături ce vor deveni un credo pentru întreaga sa poezie de tinereţe. Vorbind cu eroul, păcălit asemeni lui Othello. Oswald îşi transcende momentul, piesa şi chiar propria viziune într-o izbucnire, pe care Shakespeare însuşi ar fi aprobat-o:

Acţiunea-i trecătoare – o treaptă, o lovitură.

Mişcarea unui muşchi – aşa sau altfel – Se termină şi, fără rost. ne întrebăm apoi şi ne mirăm sau ne simţim trădaţi:

Căci suferinţa-i nesfârşită. Întunecată şi obscură.

Şi se împărtăşeşte din eternitate.

Shakespeare ar fi considerat poate aceste versuri mai potrivite pentru Macbeth decât pentru Iago. dar nihilismul implicit se potriveşte atât personajelor negative, cât şi lui Edmund. Wordsworth ar fi negat asocierea acestor versuri cu descrierile inocenţei pline de suferinţă şi totuşi forţa poetică a operei sale timpurii nu stă în preocuparea pentru suferinţă şi pentru lipsa ei de sens. *Casa ruinată* este atât de tristă tocmai pentru că nu oferă niciun fel de consolare:

Între timp biata ei casă A ajuns o bojdeucă pentru că plecase el.

Cel ce la primul îngheţ din octombrie mereu Lipea orice crăpătură şi cu paie noi lega Stuful de pe-acoperiş. Aşa a trecut o iamă Lungă şi indiferentă, până când întreaga casă După-nghеţuri şi dezgheţuri, ploi şi vânturi.

O ruină a ajuns; umezeala rece-a nopţii Prin spărturi se strecura şi în zilele vântoase Hainele-i vechi, zdrenţuite nu o apărau de frig Nici lângă vatră de sta Dar ea iubea Coliba asta tristă şi n-ar fi plecat Pentru nimic în lume. Iubea şi fâşia de drum şi banca grosolană şi speranţa ce în suflet Atât de-adânc era-nrădăcinată. Şi-aşa. prietene.

De-aici n-a vrut să plece şi în mizerie-a murit.

Ultimul suflet printre-aceste ziduri stând să cadă.

Ca şi bătrânul cerşetor din Cumberland. Margaret moare sub ochiul naturii, cu vântul aspru venind în rafale asupra ei. Măreţia poemului se află însă în forţa reacţiei poetului la povestea hoinarului:

Bătrânul se opri căci mă văzu mişcat M-am ridicat fără putere de pe banca joasă şi m-am tras mai deoparte: nici să-i mulţumesc Pentru poveste n-am avut putere.

M-am ridicat şi. sprijinindu-mă de poartă, întreaga suferinţă a

femeii m-a cuprins.

Dar în curând ceva m-a liniştit şi. ca un frate.

Am binecuvântat-o în neputinţa suferinţei mele.

Aici nu este o binecuvântare biblică: aceea ar fi purtat promisiunea vieţii, a generaţiilor următoare. E greu de spus ce fel de binecuvântare ar putea oferi „neputinţa suferinţei". Wordsworth e un poet atât de original că îşi permite să rişte un astfel de oximoron, fiind perfect conştient de contradicţie. *Mărginaşii* este o piesă shakespeariană, aşa cum *Preludiu* este un poem miltonian, dar niciun alt poet nu a mai scris înainte de Wordsworth poeme atât de stranii ca *Bătrânul cerşetor din Cumberland* sau *Casa ruinată*. Spaima de distrugerea prin speranţă predomină în poezia lui Wordsworth şi continuăm să ezităm când trebuie să interpretăm o astfel de antiteză.

Wordsworth a inventat poezia modernă la fel de sigur cum Petrarca a inaugurat poezia Renaşterii. Există însă umbre planând chiar şi asupra celor mai mari poeţi. Petrarca era urmărit de umbra lui Dante, aşa cum Wordsworth nu se putea despărţi de Milion. Aşa se împlineşte din nou profeţia lui Vico: epoca teocratică este a divinităţii, cea aristocratică a eroilor, iar cea democratică deplânge şi ridică în slăvi fiinţa umană Epoca haotică nu există pentru Vico, ci doar un haos din care urma să se nască o altă epocă teocratică Eu cred însă că secolul nostru a inclus haosul în lunga amânare (de ar dura măcar!) a unei noi epoci teocratice. După zei, eroi şi fiinţe umane, nu ne mai rămân decât cyborg-ii şi privesc uneori cu teamă „terminatorii" musculoşi care luptă împotriva fiinţelor umane. *Casa ruinată* este. În sine, un poem destul de trist, dar în anii '90 este o binecuvântată consolare, un strigăt al omului împotriva haosului şi recursului la rigiditatea epocii teocratice.

Ce l-a determinat oare pe Wordsworth. ca poet, să scrie un astfel de poem? Modific aici întrebarea lui Kenneth Burke, care ne-a învăţat să întrebăm: Ce l-a determinat pe autor, ca persoană, să scrie acest poem sau această piesă, povestire…? Ca poet, Wordsworth a încercat să formeze gustul conform căruia el ar putea fi apreciat, căci niciun alt scriitor important – nici chiar Dante – nu a fost atât de hotărât să-şi universalizeze propriul temperament atât de puternic individualizat Spiritul lui Wordsworth era deschis atât către alteritatea umană, cât şi către cea naturală, cum nu a mai fost al nici unui poet înainte sau după

el. Hazzlit a înţeles asta foarte bine în comparaţia din 1828 dintre Wordsworth şi Byron, la patru ani după moartea lui Byron şi mulţi după începutul declinului poetic al lui Wordsworth (care a continuat între 1807 şi 1850, cea mai lungă agonie a unui mare geniu poetic din istorie). După o întrebare răutăcioasă şi vicleană la adresa decedatului Lord Byron („Cu mândria sa pentru strămoşii nobili, de ce nu a avut oare curiozitatea să exploreze heraldica intelectului?"). Hazlitt îi deosebeşte pe Wordsworth şi Byron, care l-a preferat întotdeauna pe Pope lui Wordsworth: „autorul *Baladelor lirice* descrie lichenii de pe pietre sau feriga veştedă cu un sentiment specific lui însuşi: autorul lui *Childe Harold* descrie chiparoşii sau coloanele căzute cu un sentiment specific oricărui şcolar.

Într-adevăr. la originea *Bătrânului cerşetor din Cumberland* sau a *Casei ruinate* se află sentimente speciale, greu de tradus în termeni normativi şi tocmai aici se află unicitatea lui Wordsworth: el a reuşit să facă din aceste sentimente personale o poezie universală, asemănătoare cu cea dorită de Tolstoi. A îi îngădui, pe bună dreptate, unui cerşetor bătrân să moară cum a trăit, sub ochiul naturii sau a simţi patosul lui Margaret. O ţărancă atât de vrednică de iubire, distrusă de puterea amintirii şi speranţei ei, sunt lucruri accesibile oricărei conştiinţe din orice epocă, dincolo de sex, rasă, clasă socială sau ideologie. A-l condamna pe Wordsworth că nu a scris poezie angajată politic sau social sau pentru a fi uitat revoluţia înseamnă a diferenţia definitiv aroganţa academică de îngâmfarea şi pretenţiile morale. Dincolo de această diferenţiere, avem nevoie de un nou Dickens. pentru a înfăţişa ipocrizia, şi de un nou Nietzsche, pentru a-l defini pe omul resentimentelor, al cărui suflet *priveşte pieziş*.

Micliael (1800) este marele poem pastoral al lui Wordsworth şi arhetipul celor mai bune poeme pe care le puteam asocia cu Robert Frost Cel care a scris *The Death of the Hired Man* (*Moartea lucrătorului*) avea el însuşi puterea de a reprezenta patosul uman, dar nu la nivelul lui Wordsworth, ce întrece uneori şi forţa Iehovistului de a ajunge la limitele artei. Michael, la optzeci de ani, încă un patriarh biblic de mare forţă, este un pastor care a „învăţat sensul oricărui vânt, / Al tunetelor cât de diferite 4. Furtunile îl trimit sus la munte să-şi adune turma, iar singurătatea lui e memorabilă: „era singur / în mijlocul a mii de ceţuri, / Care veneau şi se duceau acolo sus, pe

vârfuri".

Singurul lui copil, fiul bătrâneţilor lui, Luke, crescut ca un păstor, este centrul existenţei sale. Lipsa de bani îl obliga să-şi trimită băiatul departe pentru o vreme, să îşi câştige viaţa, împreună cu un prieten. În oraş. A relata însă astfel conflictul din poem însemna a invita la satira operei mele cinematografice preferate: *Fatal Glass of Beer* (*Fatalul pahar de bere*) a lui W.C. Fields. Aici, fiul lui Fields. oribilul Chester, merge în oraş şi este tentat de studenţi să bea fatalul pahar de bere. Îmbătându-se, Chester sparge tamburina unei fete din Armata Salvării, o fostă dansatoare de cancan. Jignită, ea îl amuţeşte pe Chester cu o lovitură de picior. Incidentul îl împinge pe Chester spre o viaţă de crimă şi spre moarte, datorată lui Paw şi Maw Snavely, sau lui W.C. Fields şi soţiei. Luke nu e foarte departe de Chester. dar sublimul Michael. Înainte de plecarea sa, îi cere băiatului să aşeze o singură piatră la temelie pentru ca tatăl să clădească apoi un nou ţarc pentru oi. E un fel de legământ între ei. După ce băiatul a pornit pe cărări greşite şi a fugit într-o ţară îndepărtată, ne rămâne o memorabilă imagine a durerii dar şi a forţei. În acelaşi timp:

În forţa dragostei există consolare:

Te face să suport) un lucru care altfel Ţi-ar frânge inima şi mintea.

Am tot vorbit cu cei ce-şi amintesc Despre bătrân şi despre viaţa lui când a aflat acele împovărătoare veşti.

Fusese totdeauna-un om puternic, *făgsk* încă din tinereţe. Şi-acum tot printre stânci

Mergea, şi încă se uita la soare

Şi la nori şi vântul asculta; ca şi-nainte.

Muncea pe lângă oi şi-şi cultiva ogorul.

O mică moştenire ce avea. În valea cea pustie câteodată îl mai vedeai lucrând la ţarcul Pentru turma sa şi nimeni n-a uitat cu câtă milă toată lumea îl privea Atunci pe bietul om, căci toţi vedeau Cum zi de zi mergea-ntr-acolo Dar nicio piatră nu mai ridica.

Ultimul vers a fost preţuit de la Matthew Arnold înainte de către toţi admiratorii lui Wordsworth care au supravieţuit declinului academiilor. Eu prefer totuşi, cu toată frumuseţea acestui vers. fragmentul final din poem. cu imaginea acelui stejar singuratic:

Acolo, lângă ţarc, îl mai vedeai Stând singur sau cu un câine

credincios.

Bătrân, culcat lângă el, la picioare.

Şi şapte ani la rând, din când în când.

A tot lucrat la ţarcul lui. dar l-a lăsat Neterminat când a murit Trei ani A mai trăit şi Isabel după ce soţul ei S-a stins şi, după ea, s-a vândut totul Avutul lor trecând unui străin.

Căsuţa lor – „Luceafărul de seară" îi spuneau – S-a dus; cu plugul au arat pământul De sub ea şi mari schimbări s-au petrecut şi prin vecini; numai stejarul a rămas Unde crescuse, lângă uşa lor. şi resturile unui ţarc neterminat se pot vedea lângă pârâul vesel de la Green-head Ghyll.

Când eram mai tânăr, credeam că ne amintim deopotrivă plăcerile şi durerile şi că pot cita cuvânt cu cuvânt poemele perfect compuse, cu reale calităţi incantatorii. ce îmi făcuseră o reală plăcere. Apropiindu-mă de bătrâneţe. Încep să fiu de acord cu Nietzsche. care tindea să echivaleze tot ce e memorabil cu ceea ce e dureros. Este însă şi o plăcere, mai complexă, care poate fi dureroasă, aşa cum a înţeles Wordsworth. Există o cale care duce de la voinţa protestantă până la imaginaţia empatică a lui Wordsworth şi care explică anumite afinităţi între creaţia lui Wordsworth şi *Persuasiune* a lui Jane Austen. ce vor fi studiate în acest capitol. Legământul cu natura, păstrat de Michael. dar încălcat de Luke, este voinţa protestantă pusă în practică. Încercând să se înscrie în memorie. Simbolurile ei. În finalul poemului *Midia el*, sunt bătrânul stejar şi pietrele necioplite din ţarcul neterminat

Spre deosebire de Jane Austen. Wordsworth nu căuta finaluri fericite. La el, metafora căsătoriei avea mai mult de-a face cu legătura dintre ceea ce el numea „natura" şi propria lui „minte răzvrătită", decât cu aceea dintre un bărbat şi o femeie. Natura la Wordsworth este aceea care încearcă să ne convingă şi, în persuasiunea ei, lipsa de experienţă este compensată de abundenţa imaginaţiei. Plăcerea estetică transmisă de *Bătrânul cerşetor din Cutriberland* este dureroasă, dar greu de uitat *Casa ruinată* se încheie cu o binecuvântare pentru ceva definitiv pierdut, dar teribil de puternic înrădăcinat în memorie, în timp ce *Michael* se termină tot cu o imagine a ruinei

Toate poemele pastorale ale lui Wordsworth. sumbre, dar şi sublime, ne oferă acea memorie canonică – „canonică" pentru că Wordsworth a selectat deja în locul nostru. El ni se prezintă ca un fel

de Hermes, care ne va spune ce şi cum să ne amintim nu pentru a fi mântuiţi sau a deveni mai înţelepţi, ci pentru că doar mitul memoriei ne poate compensa pierderile în experienţă Lecţia lui. O dată învăţată, a devenit canonică: a supravieţuit la George Eliot, la Proust (prin intermediul lui Ruskin) şi la Beckett. a cărui *Krapp's Last Tape* (*Ultimă bandă a lui Krapp*) poate fi interpretată ca o ultimă preţuire a operei lui Wordsworth. şi încă mai rezistă în aceste vremuri. În care memoria canonică e ameninţată de moralizări agresive şi de ignoranţă doctă

Persuasiune e un cuvânt derivat dintr-un termen latin însemnând „sfat". „Îndemn", recomandare de a întreprinde sau nu o anumită acţiune. Rădăcina originară a cuvântului înseamnă „dulce** sau „plăcut", astfel încât ceea ce e bine să facem sau nu pare mai degrabă influenţat de gust. decât de judecata morală Jane Austen şi-a ales cuvântul persuasiune drept titlu pentru ultimul ei roman terminat la titlu, el ne aminteşte mai mult de *Raţiune şi sensibilitate* sau de *Mândrie şi prejudecată*, decât de *Emma* sau *Mansfield Park*. Nu ni se dă numele unei persoane sau al unui domeniu, ci al unei abstracţiuni. În acest caz. unice. Titlul se referă în primul rând la convingerea eroinei, Anne Elliot. la vârsta de nouăsprezece ani. de către bunica ei. Lady Russell. să nu se căsătorească cu căpitanul Frederick Wentworth. un tânăr ofiţer de marină. Ca în toate comediile ironice ale lui Jane Austen. lucrurile se încheie fericit pentru eroină, dar eu mă simt. În mod ciudat, trist ori de câte ori termin de recitit cartea.

Sentimentul acesta nu pare a fi doar o ciudăţenie a mea: când îmi întreb prietenii şi studenţii despre carte, toţi amintesc această tristeţe în legătură cu *Persuasiune*, mai mult decât cu *Mansfield Park*. Anne Elliot. O fiinţă liniştită dar expresivă, este un personaj puternic, de sine stătător, ce nu-şi pierde niciodată conştiinţa de sine. Nu e tristeţea ei cea pe care o simţim la sfârşit, ci a romanului însuşi. Această tristeţe îmbogăţeşte însă ceea ce am putea numi persuasiunea canonică a romanului, modul lui de a-şi demonstra valoarea estetică.

Persuasiune este printre romane ceea ce Anne Elliot însăşi este printre personaje – o gardă puternică, dar supusă. Cartea şi personajul nu sunt pline de prea multă viaţă sau culoare. Elizabeth Bennett. din *Mândrie şi prejudecată*, sau Emma Woodhouse, din *Emma*, au acea vervă care îi lipseşte la început lui Anne Elliot Probabil la asta se referea şi Jane Austen când spunea că Anne este prea bună pentru

mine". Anne este, într-adevăr, prea subtilă pentru noi. dar nu şi pentru Wentworth, care pare să comunice aproape telepatic cu ea. Juliet McMaster notează că există un fel de „comunicare subterană între Anne Elliot şi căpitanul Wentworth, căci ei nu-şi vorbesc prea des. dar fiecare înţelege mult mai bine ceea ce a vrut celălalt să spună decât ceilalţi interlocutori ai lor".

Tipul de comunicare din *Persuasiune* depinde de o „afecţiune" adâncă, cuvânt pe care Austen îl preţuieşte mai mult decât pe cel de „dragoste". „Afecţiunea** dintre un bărbat şi o femeie este, la ea. O emoţie mai adâncă şi mai durabilă şi nu cred că exagerez dacă spun că Anne Elliot, oricât de modestă, este creaţia pentru care Austen însăşi a simţit mai multă afecţiune, pentru că şi-a revărsat propriile daruri asupra personajului ei. Henry James susţinea că romancierul trebuie să aibă o sensibilitate care nu scapă nimic din vedere. După un astfel de test (evident, unul limitat), numai Jane Austen. George Eliot şi James însuşi, dintre scriitorii de limbă engleză, s-ar putea alătura lui Stendhal. Flaubert sau Tolstoi, într-un pantheon destul de restrâns. Anne Elliot ar putea fi însă exact personajul a cărui sensibilitate nu pierde nimic, deşi ea nu e deloc în pericolul de a deveni romancier. Cea mai bună descriere a ei ne-o oferă Stuart Tave:

„Nimeni nu o aude pe Anne, nimeni nu o vede. dar ea se află tot timpul în centrul atenţiei. Prin ochii ei noi vedem tot ce se întâmpla Dacă nimeni nu e conştient de prezenţa ei. ea. În schimb, îi observă pe toţi şi tot ceea ce se întâmpla cu ei. chiar când ei înşişi nu-şi dau seama… îi citeşte gândurile lui Wordsworth şi prevede problemele pe care le va cauza celorlalţi şi lui însuşi. Înainte ca acestea să se întâmple. **

Primejdia unei astfel de perfecţiuni este evidentă la nivel estetic: cum poate creatoarea să facă un astfel de personaj convingător? Leopold Bloom. În *Ulise* al lui James Joyce. este atât de convingător tocmai pentru că este o fiinţă completă, după cum a şi intenţionat Joyce. Ironia lui Jane Austen nu se potriveşte însă cu această completitudine: cititorul nu intră niciodată în dormitorul, bucătăria sau toaleta personajelor ei. Ceea ce Austen parodiază în *Raţiune şi sensibilitate*, ridică în slăvi în *Persuasiune*: e vorba de sublimitatea unei sensibilităţi. izolate, interiorizate. Anne Elliot nu e singurul personaj plin de înţelegere din romanele lui Jane Austen. Ea e

diferită însă prin acuitatea aproape supraomenească a percepţiei propriului sine şi a celorlalţi, calitate care o caracterizează, desigur, şi pe Jane Austen, printre ceilalţi prozatori. Anne Elliot este pentru *Persuasiune* ceea ce era Rosalind în *Cum vă place*: personajul care ajunge aproape de perspectiva creatorului său, prozator sau dramaturg, cu riscul de a submina însăşi calitatea dramatică a creaţiei C.L. Barber a subliniat memorabil aceste limite:

„Dramaturgul tinde să ne arate lucrurile pe rând şi să exprime esenţa fiecărui lucru la momentul potrivit. Personajele sunt întotdeauna la una din extremităţi: comicul sau seriozitatea. Niciun personaj, nici chiar Rosalind, nu poate fi capabil să vadă piesa în întregimea ei, căci astfel piesa şi-ar pierde însuşi caracterul dramatic".

Aş vrea acum să întorc puţin argumentul lui Barber într-o altă direcţie: chiar mai mult decât Hamlet sau Falstaff. Elizabeth Bennett sau Fanny Prince, din *Alansfield Park*, Rosalind şi Anne Elliot sunt într-o poziţie de echilibru perfect, aproape capabile să privească piesa sau romanul în întregimea lor. Echilibrul lor nu transcende complet propria perspectivă, dar inteligenţa lui Rosalind şi sensibilitatea lui Anne. temperate şi libere de orice agresivitate sau spirit defensiv, le ajută să împărtăşească mai mult din echilibrul creatorilor lor decât noi înşine am putea.

Austen nu slăbeşte niciodată intensitatea dramatică: cititorul împărtăşeşte neliniştea lui Anne faţă de intenţiile lui Wentworth până la sfârşitul romanului, dar se bazează, în acelaşi timp. pe judecata ei, ca şi ea pe cea a lui Rosalind. Criticii ar înţelege mai bine ticăloşia lui Touchstone sau vanitatea lui Jacques. dacă ar avea mai multă încredere în Rosalind şi în reacţiile ei din piesă faţă de ceilalţi şi faţă de sine. Reacţiile lui Anne Elliot au o autoritate asemănătoare: trebuie să încercăm să-i recunoaştem greutatea cuvântului. În judecata faţă de celelalte personaje ale romanului, dar mai puţin în cazul lui Wentworth.

Punctul de vedere al lui Stuart Tave. ca şi al lui Barber. estdarorect când privim din această direcţie: ironia lui Jane Austen este foarte shakespeariană. Dar cititorul poate şi el să cadă în aceeaşi greşeală ca şi criticul şi să o subestimeze pe Anne Elliot. Inteligenţa lui Elizabeth Bennett sau a Rosalindei sunt mult mai uşor de apreciat decât sensibilitatea şi subtilitatea lui Anne. Secretul este că personajul

ei combină ironia lui Austen cu speranţa ce apare la Wordsworth. Jane Austen are. În bună măsură, capacitatea inegalabilă a lui Shakespeare de a ne da personalităţi, majore sau minore, non-contradictorii în modul de a vorbi şi totuşi atât de diferite una de alta. Anne Elliot este ultima eroină a lui Austen la care putem observa acea voinţă protestantă de care am mai vorbit, dar la ea voinţa este modificată, poate perfecţionată, de imaginaţia empatică romantică, al cărei profet a fost. aşa cum am văzut. Wordsworth. De aceea este probabil Anne un personaj atât de complex şi sensibil.

Eroinele anterioare ale lui Jane Austen, a căror reprezentantă este Elizabeth Bennett. Îşi manifestau voinţa ca nişte adevărate descendente ale Clarissei Harlowe. avându-l şi pe Dr. Johnson prin apropiere, drept autoritate morală Critica marxistă considera, inevitabil, această voinţă protestantă, chiar şi în manifestările ei literarf, o atitudine mercantilă şi a devenit o modă să se vorbească de realităţile socio-economice. pe care Jane Austen le exclude, cum ar fi sclavia din Indiile de Vest, aflate, printre altele, la baza situaţiei financiare înfloritoare de care se bucură personajele. Dar majoritatea operelor literare de succes exclud, de la bun început, anumite aspecte ale vieţii şi nimeni nu a demonstrat că dezvoltarea conştiinţei relaţiei dintre cultură şi imperialism are vreo importanţă măcar în înţelegerea mai bună a unui roman ca *Mansfield Park*, de pildă *Persuasiune* aduce, în final, un elogiu marinei britanice, în care Wentworth ocupă un loc de onoare. Fără îndoială că pe mare. ordonând câteva bice aplicate disciplinar, Wentworth n-ar mai fi atât de încântător ca acasă. împărtăşind cu bucurie afecţiunea Annei Elliot. dar repet, arta lui Jane Austen este o mare artă ce se bazează pe excluderi. Realitatea sordidă a puterii navale britanice nu e mai relevantă pentru *Persuasiune* decât sclavia din Indiile de Vest pentru… Mansfield Park". Austen a fost însă foarte interesată în consecinţele laice şi practice ale voinţei protestante şi acestea mi se par un element foarte important în analiza eroinelor din romanele sale.

Intuiţia shakespeariană a lui Jane Austen. culminând cu Anne Elliot, revizuieşte intensitatea morală a martiriului protestant secularizat al Clarissei Horlowe, moartea ei lentă după violul lui Lovelace. Voinţa de a trăi a Clarissei este învinsă de voinţa mai puternică de a-şi menţine integritatea fiinţei ei. A-i ceda pocăitului

Lovelace şi a se căsători cu el ar fi însemnat să îşi compromită însăşi esenţa fiinţei, voinţa ei agresată. Ceea ce în *Clarissa* este tragedie devine comedie ironică la Jane Austen, dar forţa voinţei nu se transformă în această conversiune. În *Persuasiune* se pune accentul pe un schimb voit de preţuire, unde atât bărbatul cât şi femeia consideră valoarea celuilalt Ioane înaltă. Consideraţiile exterioare, privitoare la bogăţie, proprietăţi şi statut social sâni şi ele importante, desigur, dar la fel sunt şi consideraţiile interioare: bun-simţ, amabilitate, cultură, inteligenţă şi afecţiune. Într-un fel (mă doare să spun asta. pentru că sunt. din tot sufletul, un adept al lui Emerson). Ralph Waldo Emerson a anticipat critica marxistă actuală a lui Jane Austen când a denunţat conformismul ei pentru că nu-şi lasă eroinele să-şi elibereze sufletul de convenţii sociale. Interpretarea aceasta este însă o nedreptate făcută lui Jane Austen, care a înţeles convenţia ca pe o eliberare a voinţei, chiar cu preţul reprimării individualităţii, deşi fără aceasta voinţa rămânea lipsită de efect

Principalele eroine din romanele lui Jane Austen – Elizabeth, Emma. Fanny şi Anne – au totuşi o astfel de libertate interioară încât individualitatea lor nu poate fi reprimată. Arta de prozatoare a lui Jane Austen nu stă în cântărirea influenţelor socio-economice asupra libertăţii interioare, deşi există un nivel mai ridicat de nelinişte în *Persuasiune* şi *Mansfield Park*. Inovaţia autoarei este ironia, pe care Samuel Johnson o considera esenţa poeziei. O concepţie a libertăţii interioare, care se bazează pe refuzul de a accepta preţuirea de la cei cărora nu li se arată preţuire, este o concepţie în cel mai înalt grad ironică. Cea mai comică scenă din toate romanele lui Austen este aceea în care Elizabeth refuză prima cerere în căsătorie a lui Darcy, unde ironia dialecticii voinţei şi preţuirii devine aproape şocantă. Comedia aceasta înaltă continuă în *Emma* şi este oarecum redusă în *Mansfield Park*. Ea devine cu totul altceva, de neconfundat, dar greu de numit, în *Persuasiune*, unde Jane Austen ajunge o creatoare atât de conştientă de arta ei încât pare să fi modificat însăşi natura voinţei, ca şi cum ar fi putut fi şi ea convinsă să devină un act individual mai rar şi mai dezinteresat

Nimeni nu a sugerat încă ideea că Jane Austen devine romantică în *Persuasiune*. Poetul ei preferat a rămas William Cowper. nu Wordsworth. iar prozatorul preferat – desigur. Dr. Johnson. În

Persuasiune însă nu se mai observă acea severă neîncredere în imaginaţie şi „iubire romantică" din romanele anterioare. Anne şi Wentworth îşi păstrează afecţiunea neschimbată de-a lungul a opt ani de despărţire fără speranţă şi fiecare are destulă imaginaţie pentru a se gândi la o împăcare finală, triumfătoare. Acesta este materialul unui roman sentimental, nu ironic. Ironia este înţepătoare şi în *Persuasiune*, dar nu se îndreaptă niciodată împotriva lui Anne şi rareori împotriva căpitanului Wentworth.

Există aici o relaţie dificilă între reprimarea de către Jane Austen a ironiei ei caracteristice. În ce-i priveşte pe protagonişti, şi o anumită tristeţe, nemaiîntâlnita până acum. care stăruie în *Persuasiune*. În ciuda puternicei încrederi în sine. Anne este foarte vulnerabilă în faţa neliniştii, niciodată exprimate, de a nu reuşi să ajungă să-şi trăiască viaţa. În care se poate bănui şi neîmplinirea sexuală Un singur critic, australiană Ann Molan, care accentuează ceea ce sugerează Austen. observă că… Anne… este o femeie plină de pasiune. împotriva voinţei ei. inima îşi cere dreptul la împlinire". O dată ce Anne i-a refuzat lui Wentworth preţuirea ei cu opt ani în urmă. ea simte nevoia să-şi reprime voinţa, devenind astfel prima eroină a lui Jane Austen a cărei voinţă e în antiteză cu imaginaţia

Deşi afinităţile lui Jane Austen rămân legate de epoca aristocratică, autenticitatea creativităţii ei a obligat-o să facă un pas, în *Persuasiune*. spre epoca democratică, sau spre Romantism, aşa cum obişnuim să o numim. Nu există niciun „război civilân spiritul lui înne Elliot sau al autoarei ei, dar există tristeţea unei scindări a sinelui, unde memoria se aliază cu imaginaţia împotriva voinţei. Puterea memoriei, atât la Anne cât şi la Wentworth, inspirându-se parcă din opera lui Wordsworth, a fost deja observată de Gene Ruoff. Având în vedere că Austen a fost o prozatoare autentică, ne-am putea întreba de ce a încercat să-şi construiască romanul pe o astfel de nostalgie reciproci După ce e respins, Wentworth pare chiar mâi puţin tentat decât Anne să-şi dorească o reînnoire a afecţiunii dintre ei, dar şi asupra voinţei lui triumfă amintirea şi imaginaţia să fi fost vorba aici de o relaxare a voinţei la autoarea însăşi? O dată ce ea se întoarce la vechea ei modalitate de lucru în *Sanditon*, romanul nedeterminat, început după *Persuasiune*, s-ar putea crede că povestea lui Anne Elliot a fost doar un divertisment sau o indulgenţă pentru prozatoare.

Paralelismul între poezia lui Wordsworth şi *Persuasiune* este limitat. Într-adevăr, dar real. Romanul romantic, fie el inspirat de poezia lui Byron. ca *Jane Eyre* şi la *răscruce de vânturi*, sau de a lui Wordsworth, ca *Adam Bede*, are. desigur, o dezvoltare mai târzie. Etica eroinei lui Jane Austen nu se schimbă în *Persuasiune*, dar ea devine o fiinţă mai problematică, atinsă de o tristeţe a limitelor existenţei. Poate că patetismul elegant din *Persuasiune* este cumva legat de boala lui Jane Austen. de presimţirea morţii timpurii.

Stuart Tave. comparându-i pe Wordsworth şi Jane Austen. a observat cu subtilitate că amândoi sunt „poeţi ai căsătoriei1 şi că amândoi au acel „simţ al datoriei profund înţeles de cei care consideră că integritatea şi pacea propriei lor vieţi sunt esenţial legate de viaţa altora şi înţeleg viaţa tuturor într-un context mai adânc decât cel al ordinii sociale". Extinzând intuiţia lui Tave. Susan Morgan a sesizat afinitatea specială dintre *Etnma* şi *Ode*: *Intimations of Immortality front Recoltecrion of Earliest Childhood* (*Odă*: *Sentimentul nemuririi din amintirile primei copilării*). Subiectul lor comun este evoluţia conştiinţei individuale, presupunând şi pierderea şi câştigul pentru Wordsworth. şi doar câştigul pentru Jane Austen. Conştiinţa Emmei se dezvoltă, desigur, trecând de la plăcerile cvasi-solipsismului lui Wordsworth spre cele ale interesului pentru ceilalţi. Anne Elliot. Încă de la început mult mai matură, nu are nevoie de o evoluţie a propriei conştiinţe. Respingerea lui Wentworth. Îndelung deplânsa. O protejează împotriva forţei distructive a speranţei, asupra căreia se concentra atenţia lui Wordsworth. În locul speranţei, la Anne apare un complex de emoţii, exprimat, cu măiestria obişnuită, de Jane Austen:

„Cât de elocventă putea fi Anne Elliot – cel puţin, cât de clare puteau fi dorinţele ei de caldă afecţiune şi de încredere plină de veselie în viitor, împotriva prevederii şi neliniştii, care par să jignească dorinţa de acţiune şi să nege forţa Providenţei!

— Fusese forţată să fie prudentă în tinereţea ei şi învăţase să trăiască idila pe măsură ce se maturizase – urmarea firească a unui început nefiresc".

Aici, idila este doar ceva retrospectiv; Anne nu o mai priveşte ca pe ceva accesibil. Şi, într-adevăr, Wentworth se întoarce, încă plin de resentimente, după opt ani. crezând că Anne nu mai are nicio putere asupra lui. Hotărârea şi încrederea în sine, care fac din el un bun

comandant de navă, sunt calităţile pe care nu le găseşte la ea şi o condamnă pentru asta cu prea multă măiestrie chiar, Austen înfăţişează transformarea lui gradată, pe măsură ce puterea memoriei e tot mai mare şi el înţelege că o judecă greşit când o crede incapabilă de a acţiona Faptul că el trece prin acest proces de autoconvingere, în timp ce Anne aşteaptă, fără a-şi da seama de asta sau de posibilitatea de a-şi reaprinde speranţa, e o frumoasă ironie. E o comedie uşor tristă şi cititorul însuşi aşteaptă, reflectând cât de mare e rolul întâmplării aţei.

În timp ce presocraticii şi Freud consideră că nu există accidente. Jane Austen gândeşte altfel. Personajul are o soartă, desigur, dar soarta, începând să acţioneze, tinde să depăşească limitele personajului, într-un context social supradeterminat, cum e lumea lui Austen. Recitind *Persuasiune*, deşi îmi amintesc sfârşitul fericit, nu pot să-mi înfrâng neliniştea când Wentworth şi Anne se îndepărtează unul de altul, împotriva voinţei lor. Cititorul nu se convinge de întorsătura fericită a evenimentelor decât după ce A.nne citeşte scrisoarea disperată a lui Wentworth:

„Nu mai pot asculta în tăcere. Trebuie să-ţi vorbesc aşa cum mă pricep. Îmi sfâşii sufletul. Sunt pe jumătate agonie, pe jumătate speranţă. Nu-mi spune că e prea târziu. ca astfel de sentimente minunate s-au dus pentru totdeauna. Sunt din nou al tău. cu toată inima. ce. de fapt. Îţi aparţine chiar mai mult decât acum opt ani. când aproape mi-ai frânt-o. Să nu cumva să-mi spui că bărbaţii uită mai repede decât femeile, că dragostea lor, *e* stinge mai uşor. N-am iubit pe nimeni altcineva decât pe tine. Poate că am fost nedrept şi plin de resentimente, dar niciodată nu te-am trădat. Doar pentru tine am venit la Bath. doar la tine mă gândesc în tot ce vreau să întreprind. Nu ai văzut încă asta? Chiar nu mi-ai simţit dorinţele? Dacă eu aş fi putut şti ce simţi, cum cred că ai înţeles tu sentimentele mele. nu aş fi aşteptat nici măcar aceste zece zile.

Abia mai pot să scriu. În fiecare clipă aud câte ceva ce îmi dă putere. Îţi cobori vocea, dar eu o pot distinge printre celelalte ca nimeni altcineva Eşti prea bună, prea desăvârşită! Tu ne faci dreptate. Crezi că există ataşament sincer şi credinţă şi la bărbaţi. Te rog să crezi că ele într-adevăr există, fierbinţi şi neclintite la

F.W.

Trebuie să plec. nesigur de soarta mea, dar am să mă întorc aici sau am să vă urmez cât pot de repede. Un cuvânt. O privire vor fi de ajuns pentru a hotărî dacă intru în casa tatălui tău în seara asta sau niciodată".

Nu-mi pot imagina o astfel de scrisoare în *Mândrie şi prejudecată*, şi nici în *Emma* sau *Mansfield Park*. Cititorul sensibil poate observa pasiunea lui Anne. Încă de la începutul romanului, dar nu există, până aici, nicio dovadă a pasiunii lui Wentworth. Scrisoarea lui e foarte potrivită pentru un căpitan de marină: e prost scrisă şi deloc în stilul lui Jane Austeu, dar e cu atât mai eficientă înţelegem că am crezut în el tot timpul numai pentru că dragostea lui Anne ne-a ştimit interesul. Austen a refuzat, cu înţelepciune aici, să creeze un personaj interesant prin sine însuşi. Şi totuşi un efect al cărţii este acela de a-l convinge pe cititor de propria sa putere de discernământ şi autoconvingere. Anne Elliot e prea bună şi pentru cititor şi pentru autoare, dar cititorul atent începe să aibă destulă încredere în puterea sa de a o percepe pe Anne aşa cum ar trebui. Elementul cel mai subtil într-un roman atât de subtil este apelul la puterea memoriei cititorului de a se adapta la persistenţa şi intensitatea ideii că Anne Elliot e prea stoică pentru a se putea exprima direct

Dorinţa ei puternică se simte în toată cartea, colorând percepţiile lui Anne şi ale noastre. O înţelegem pe Anne cu acel sentiment al dragostei pierdute, oricât de fictiv şi idealizat ar fi acesta E puţin probabil ca o relaţie distrusă cu opt ani în urmă să aibă şansa de a fi reluată şi această improbabilitate ar putea să se opună texturii celui mai „realist" dintre romanele lui Jane Austen. dar ea are grijă să nu se întâmpla aşa Atât autoarea, cât şi cititorul sunt convinşi încet-încet să dorească pentru Anne ceea ce ea însăşi continua să-şi dorească. Ann Molan are intuiţia că de fapt. Jane Austen „e cu atât mai mulţumită de Anne. cu cât Anne e mai nemulţumită de sine". Cititorul este convins de autoare şi. treptat. Anne însăşi îl ajunge din urmă. făgăduindu-şi să-şi exprime dorinţa pe de-a-ntregul.

Dr. Johnson. În *Rambler 29*, discutând despre „nebunia de a anticipa nefericirea", ne previne împotriva aşteptării pline de nelinişte în general, fie ea plină de teamă, fie de speranţă:

pentru că atât obiectul speranţei, cât şi cel al fricii nu este încă definit, nu ar trebui să avem încredere în reprezentările lor. Ele sunt în

egală măsură iluzorii: aşa cum speranţa exagerează fericirea, tot aşa frica agravează necazul. Fără îndoială că nimeni nu a ajuns, în realitate, la fericirea pe care şi-a imaginat-o şi spre care a ţintit, în aşteptările sale. dar nici la răul atât de teribil pe care l-a creat imaginaţia sa".

Acesta este unul din cunoscutele fragmente în care Johnson ne avertizează împotriva exagerărilor imaginaţiei şi Jane Austen nu se poate să nu-l fi citit. Dar dacă, la sfatul criticului, astfel de reprezentări ar fi fost excluse, atunci Wordsworth n-ar mai fi putut scrie deloc, iar Austen n-ar mai fi putut scrie *Persuasiune*, şi totuşi e o carte ciudată pentru această mare maestră a artei exclusiviste din literatura occidentală Fiecare roman al ei poate fi considerat o elipsă: tot ce ar putea ameninţa cursul ironic, dar fericit al evenimentelor este omis: *Persuasiune* rămâne cel mai puţin popular dintre cele patru romane canonice ale ei pentru că este cel mai straniu, dar întreaga ci operă poate părea stranie, pe măsură ce noi ne apropiem de sfârşitul epocii democratice, pe care contemporanul ei. Wordsworth, a inaugurat-o în literatură Aflată încă într-un punct de echilibru, la sfârşitul epocii aristocratice. Jane Austen împărtăşeşte acea artă a lui Wordsworth. construită pe diviziunea dintre conştiinţa protestantă, din ce în ce mat slabă, şi imaginaţia empatică. tot mai activă. Între care memoria are rolul de mediator. Dacă argumentul cărţii mele are deci o oarecare validitate. Austen va supravieţui chiar dincolo de zilele grele, ce ne aşteaptă, pentru că de stranietatea originalităţii, a viziunii individuale avem în cele din urmă nevoie şi numai literatura ni le poate oferi în epoca teocratică ce se apropie.

11. Walt Whitman – centru al canonului american

Dacă încercăm să comparăm realizările artistice ale naţiunii noastre cu cele ale tradiţiei occidentale în general, muzica noastră, pictura, sculptura, arhitectura vor apărea oarecum estompate. Nici nu mai trebuie să ne referim la Bach, Mozart sau Beethoven; Stravinsky, Schoenberg şi Bartdk sunt de ajuns pentru a-i pune pe compozitorii noştri într-o poziţie destul de tristă. La fel, oricât de multe capodopere s-ar găsi în pictura şi sculptura ameriană modernă, noi nu avem niciun Matisse. Singura excepţie în acest sens este literatura. Niciunul din poeţii occidentali, de un secol şi jumătate încoace, nici chiar Browning, Leopardi sau Baudelaire. nu poate să-i pună în umbră pe Walt Whitman sau Emily Dickinson. În secolul nostru, mai ales, poeţii noştri

mari – Frost, Stevens, Eliot, Hart Crane, Elizabeth Bishop – rivalizează cu Neruda. Lorca. VaJdry, Montale, Rilke, Yeats. Marii romancieri – Hawthorne. Melville. James, Faulkner – pot, de asemenea, sta alături de cei europeni.

Poate că doar James poate sta alături de Flaubert, Tolstoi, George Elliot. Proust sau Joyce, dar şi noi avem cărţi unice, universale, precum: *Litera stacojie*, *Moby Dick*, *Huckleberry Finn*, *Pe patul de moarte*. Cartea care pare să conteze însă cel mai mult este *Love of Grass* (*Fire de iarbă*), apărută în 1855. iar Whitman, cu tot triumful său ulterior, din poemele lungi şi fără de titlu, numite în cele din urmă *Cântec despre mine însumi* şi *The Sleepers* (*Cei care dorm*), este mult mai mult decât poetul anului 1855. În 1856, la a doua ediţie a *Firelor de iarbă*, a apărut şi *Sun-Down Poem* (*Poemul asfinţitului*), cunoscut acum sub numele *Crossing Brooklyn Ferry*. (*Pe bacul Brooklynului*), A treia ediţie, din 1860. ne-a oferit încă două poeme noi: *As I Ebb'd with Ocean of Life* (*Sunt în reflux odată cu oceanul vieţii*) şi *Out of the Cradle Endlessly Rocking* (*Din leagăn în infinitul balans*). iar la cea din 1865 s-a adăugat elegia americană care rezistă chiar la o comparaţie cu *Lyciada* sau *Adonais*, poemul dedicat martiriului lui Abraham Lincoln: *When Lilacs Last in the Dooryard Blomm'd* (*Pe când înflorea liliacul*).

Aceste şase poeme majore – *Cântec despre mine însumi* şi celelalte cinci meditaţii – rămân cele mai importante poeme ale lui Whitman. Pentru a le găsi un echivalent estetic, ar trebui să ne întoarcem la

Goethe, Blake, Wordsworth, Hölderlin, Shelley sau Keats. În a doua jumătate a secolului al nouăsprezecelea sau în secolul nostru opera lui Whitman rămâne deci neegalată în forţă şi sublimitate, exceptând-o pe Emily Dickinson. Este totuşi un paradox nefericit că noi nu l-am înţeles pe Whitman pentru că el este un poet dificil, extrem de subtil, care creează cu totul altfel decât el însuşi afirmă.

Pentru mulţi cititori obişnuiţi, Whitman este un populist pătimaş, precursor al lui Allen Ginsberg şi al altor rebeli declaraţi, dar descendenţii săi reali sunt marii poeţi care au încercat să-i evite influenţa, dar nu au reuşit: T.S. Eliot şi Wallace Stevens. Ar trebui să-l adăugăm aici şi pe magnificul Hart Crane, care a urmat retorica lui Eliot şi Stevens, fiind însă whitmanian ca atitudine şi aspiraţii. Poetul-profet englez D.H. Lawrence este al patrulea aflat sub influenţa

lui Whitman. Pound, William Carlos Williams şi alţii asemenea lor vin din alte zone, în timp ce John Ashbery mi se pare al cincilea şi cel mai influenţat de Whitman printre cei care au reuşit să cunoască şi să extindă, de fapt. *Cântec despre mine însumi*. Poeţii de limbă spaniolă, ca Neruda, de pildă, preiau de la Whitman doar figura simbolică, nu şi textul real al poeziei lui.

Originalitatea lui Whitman se datorează mai puţin presupusului vers liber şi mai mult inventivităţii sale mitice sau măiestriei limbajului figurativ… Metaforele şi ritmurile lui deschid un drum nou în poezie chiar mai mult decât inovaţiile în ce priveşte metrica versurilor. Chiar poemele scurte, fără pretenţii, dovedesc această uimitoare originalitate.

Acesta-i ceasul tău. o. Suflet al meu. zborul tău spre necuvinte.

Departe de cărţi, departe de artă. sfârşită-i ziua.

lecţia la fel.

Mergi înainte, tăcut, privind atent şi cântărind acele teme care-ţi plac.

Noapte, somn. moarte şi stelele.

Acesta e *A Clear Midnight* (*Miez de noapte clar*), poem târziu. stăruind ulterior în conştiinţa lui Wallace Stevens. „Stelele" de la sfârşitul versului înlocuiesc aici absenta mamă-ocean sau oceanul matern. Întotdeauna a patra şi a cincea prezenţă când Whitman evocă „noaptea, somnul, moartea". Stevens a lăudat micul poem pentru că exprimă cu mare forţă atitudinea lui Whitman faţă de subiectul său. percepţia clară a propriei lumi. Miezul de noapte este momentul epifaniei. când revelaţia nu e împiedicată de evenimentele zilei. Acest moment este celebrat în… Cei care dorm", cel mai puţin cunoscut dintre cele şase mari poeme ale sale. În 1855. ca şi majoritatea celorlalte poeme din *Fire de iarbă*, nu avea niciun titlu: în 1856 se numea *Night Poem* (*Poemul nopiii*). iar în 1860 *Sleep Chasings* (*Urmăriri în somn*). Ca de obicei, prima idee a fost cea mai bună: *Poemul nopţii*. Intrând în noapte, Whitman se înfăţişează pe sine drept un Iisus american, îndrăzneală care se repetă, cu momentul morţii şi cel al învierii. În *Cântec despre mine însumi*. E mai bine totuşi să începem cu *Cei care dorm*, să descifrăm anumite aspecte din Cântec despre mine însumi şi apoi să ajungem la poezia elegiacă

Ideea profetului american a apărut la Whitman sub influenţa lui

Emerson şi a tradiţiilor reprezentate de el – curente eretice atât estice, cât şi vestice. Punctul de plecare, în 1854, pare să fi fost eseul bine cunoscut al lui Emerson: „Poetul", cu afirmaţia sa că Poeţii sunt „zei eliberatori". Fragmentele din notele lui Whitman, primele versiuni pentru *Cântec despre mine însumi*, conţin o identificare şi mai accentuată cu un Iisus american decât forma lor revizuită din secţiunea 38 a poemului final:

Degeaba îmi băteau cuie în palme, îmi amintesc răstignirea şi cununa sângerânda îmi amintesc bătaia de joc şi ocara Mormântul şi linţoliul alb m-au ridicat sunt viu în New York şi San Francisco.

Colind din nou pe străzi, la două mii de ani de-atunci.

Nu poate-orice tradiţie să umple biserica de viaţă Ei nu trăiesc, ei sunt doar cărămidă şi beton.

Eu însumi pot foarte simplu construi; şi tu la fel: – Cărţile nu sunt oameni – Acel Iisus religiei americane nu mai este nici omul crucificat, nici Dumnezeul înălţării, ci mai degrabă omul înviat care petrece patruzeci de zile cu discipolii săi, patruzeci de zile despre care Noul Testament nu ne spune aproape nimic. Poetul ultimelor cincisprezece secţiuni din *Cântec despre mine însumi* este cea mai mare reprezentare literară a omului înviat. *Cei care dorm* este preistoria acestei învieri şi ne înfăţişează misterul întrupării în viziunea lui Whitman. unde omul-Dumnezeu se uneşte cu poetul. Poemul, ca toate celelalte ale lui Whitman. are conotaţii mult mai complexe, o dată ce evocarea alegerii mesianice e inconsistentă; totuşi, aici ca şi pretutindeni, nu se îndepărtează de creatorul lui.

Cred că, în general, criticii nu discută acest poem pentru că îi stânjeneşte, aşa cum e dificil de discutat şi autoerotismul franc al lui Whitman. de altfel. Nu avem dovezi concludente că Whitman ar fi avut vreodată o relaţie sexuală cu altcineva decât cu sine însuşi şi. din câte înţeleg eu din viaţa şi opera lui. presupun că a avut o singură tentativă, eşuată, de a stabili o relaţie, probabil homosexuală. În iarna din 1859 – 1860. Poate că Whitman a redescoperit atunci că nu poate îndura mai mult decât atingerea altui corp. Oricare ar fi fost însă suferinţele sale cvasi-autiste. psihosexuale. a avut totuşi geniul şi eroismul să scrie cele şase poeme majore ale sale. *Cei care dorm* este o confirmare şi e scris în cel mai mult pur spirit al lui Blake. deşi Whitman nu-l citise pe Blake. Ca şi acesta, Whitman preia atitudinea vizionară a profeţilor din

Vechiul Testament:

Hoinăresc toată noaptea prin viziunile mele.

Păşind uşor, moale, fără zgomot, apoi oprindu-mă.

Aplecându-mă cu ochii larg deschişi asupra ochilor închişi ai celor care dorm.

Hoinăresc confuz, mie însumi abandonat, neadaptat, contradictoriu.

O clipă stând, privind, aplecându-mă, oprindu-mă.

În ciuda propriei condiţii, el se apropie de cei care dorm, morţi şi vii, suferinzi şi împăcaţi, diferit faţă de cei mai afectaţi:

Stau cu ochii plecaţi în întuneric asupra celor mai suferinzi şi mai neliniştiţi, îmi trec uşor mâinile încoace şi încolo, deasupra lor, la câţiva centimetri.

Cei neliniştiţi dorm cufundaţi adânc în paturile lor.

După o serie remarcabilă de identificări, dintre care câţiva îl şi ameninţă, poetul începe să se reintegreze, moment pe care eu nu l-aş interpreta în termeni freudieni. ci jungieni. Forţele exterioare sinelui profetic, care îi vor da putere, ameninţă la început să îl inunde, astfel că Whitman se teme de moartea prin înec, suferită de sosia sa în secţiunea 3 a poemului –, un frumos înotător uriaş, gol în valurile mării". Acest titan sau „uriaş curajos" este însoţit. În poemul original, de două pasaje tăiate ulterior de Whitman: un vis, în care el e aruncat afară. În lume, gol şi plin de ruşine, şi un coşmar. În care e identificat cu Lucifer, devenind, în punctul culminant, un analog întunecat al Leviatanului alb al lui Mciville:

Acum enormitatea de crepuscul a balenei pare să fie a mea; Fereşte-te. sportivule! Deşi zac aici somnoros şi leneş, dinspre mine poate veni deodată moartea

Fanteziile marginalităţii alternează cu negativismul diabolic – combinaţia obişnuită de chinuri şi tentaţii care însoţesc alegerea ca intermediar. Frumoasa secţiune lânală a poemului nopţii începe cu un fragment ce poate fi citit ca o descriere a unei picturi de William Blake:

Cei care dorm sunt atât de frumoşi. cum stau întinşi şi goi.

Plutesc mina în mâna peste întreg pământul. de la est la vest. cum stau întinşi şi goi.

Cuvântul magic pentru Whitman. În noapte, este „a trece" şi mântuirea pentru el înseamnă" st fii un trecător. Toţi cei care. senini,

dorm se trezesc într-o cvasi-înviere: „Ei trec peste puterea nopţii şi peste alchimia ei şi se trezesc". Cu această viziune. Whitman îşi încheie poemul printr-o împăcare, pe care şi-o oferă şi lui însuşi:

Şi eu am trecut dincolo de noapte.

Voi sta o clipă deoparte, o, noapte, dar mă voi întoarce şi te voi iubi.

De ce mi-ar fi frică să mă-ncredinţez ţie?

Nu mi-e frică, tu m-ai purtat bine înainte

Iubesc ziua bogată ce trece, dar n-o s-o părăsesc pe cea în care am zăbovit atât.

Nu ştiu cum am ajuns la tine, nu ştiu unde merg cu tine, dar ştiu că mi-a fost bine şi îmi va fi bine.

Mă voi opri doar odată cu noaptea şi mă voi ridica odată cu ea, Voi trece banal peste zi, o. mamă a mea, şi banal mă voi întoarce la tine.

Doar mama şi noaptea sunt aici numite, dar moartea este şi ea prezentă, implicit, tot timpul. Mai sunt rezerve şi temeri în acest pasaj, dar cum ar putea fi altfel? în vocabularul gnosticilor, de care Whitman se apropie aici. În mod curios, abisul nopţii este mama începutului de lume, iar creaţia din acest abis constituie căderea Fără a-şi propune cunoaşterea totală. Whitman îşi asumă conştient riscul morţii ciclice şi al învierii ciclice. Cunoaşterea lui constă în faptul că i-a fost bine. îi va fi bine şi se va ridica din nou. La polul opus al acestei credinţe a lui Whitman se află declaraţiile disperate pe care i le face Lear lui Gloucester: „Trebuie să ai răbdare; noi am venit aici plângând. / Când prima dată simţim aer în piept / Ne înecăm şi plângem" sau... Noi plângem când ne naştem c-am venit / Pe-această mare scenă, printre proşti". Patosul lui Whitman stă în faptul că gnoza lui imperfectă nu e totuşi atât de departe de strigătul tragic al lui Lear. Cântec despre mine însumi. Începând cu secţiunea 38. Încearcă să ne ofere o mai bună cunoaştere. Secţiunea 41 e creată din intuiţia lui Whitman că toţi zeii. printre care şi Iehova. au fost cândva oameni, ridicându-se într-o superbă blasfemie:

„Eu vin să aplic şi să dau măreţie.

Să supralicitez vechile preţuri prudente, îmi însuşesc dimensiunile exacte ale lui Iehova.

Litografiindu-l pe Cronos. pe Zeus. fiul lui şi pe nepotul său Hercule.

Cumpărând reproduceri după Osiris. Isis. Belus. Brahma. Buddha. Plasând în portofoliu, separat, pe Manitu. Allah pe o altă foaie şi gravură cu Răstignirea.

Cu Odin şi Mexitli cel hidos şi orice idol sau icoană.

Luându-i pe toţi în seamă numai la justa valoare şi nicio centimă mai mult.

Admiţând că au trăit şi că au făcut lucrul timpului lor/6

Împotriva lor, Whitman susţine ceea ce trebuie făcut în zilele sale: „Supranaturalul neştiut, eu însumi aşteptând să fiu un zeu în timpul meu". În secţiunea 43, acceptarea lui Iisus este plasată în contextul acceptării unei multitudini de zei, iar partea finală a poemului alungă orice anxietate spirituali însemnările lui Whitman ne arată clar ambiţiile lui: „Eu însumi îmi aştept timpul să fiu un zeu; / Cred că voi face tot atâta bine şi voi fi la fel de-activ ca totdeauna". Nu cred că ne-am putea imagina o afirmaţie care să o întreacă pe aceea din notele urmând a deveni secţiunea 49: „Măcar atât avem din Dumnezeu: îl avem pe om" şi apoi: „Nu-mi pot imagina o fiinţă mai minunată decât omul". Ceea ce proclama Joseph Smith drept doctrina mormonilor de perfecţionare a omului până la Dumnezeu poate fi văzut în ermetismul lui Whitman.

Viziunea lui Whitman asupra religiei americane se bazează pe cel mai original aspect din *Cântec despre mine însumi*: cartografierea psihică a trei componente în fiecare dintre noi: suflet, sine şi eul real sau eu însumi. Folosesc aici termenii lui Whitman, care nu se pot reduce la categoriile freudiene sau la oricare alte categorii psihologice. Distincţia iniţială este între suflet şi sine, în care sufletul, ca şi trupul, e în mare măsură o parte a naturii, a unei naturi alienate. Prin suflet Whitman înţelege caracter sau etos. opus sinelui, care înseamnă personalitate sau patos. Caracterul acţionează, dar personalitatea suferă, chiar dacă e suferinţa plăcută a pasiunii. Înalte sau joase. Deci. când Whitman vorbeşte de „sufletul meu", se referă la partea întunecată, înstrăinată sau alienată, componentă a naturii sale. Când scrie „eu însumi", ca în titlul *Cântec despre mine însumi*, se gândeşte la Walt Whitman. americanul de rând, evident un mascul agresiv.

---

[6] Walt Whitman. Opere alese. Univers. 1992. trad. rom. Mihnea Gheorghiu (n. tr.).

Dar şinele lui Whitman, cum el însuşi recunoaşte, e scindat în două. Există şi un sine feminin, nuanţat pe care îl numeşte „eul meu real" sau „eu însumi" şi îl identifică cu puternicul cuartet: noapte, moarte, mamă şi mare. Sufletul este natura necunoscută, eliptică. În timp ce sinelprimar este un rol sau o mască, un şir nesfârşit de posibile identificări, însă eul real sau eu însumi este nu numai cunoscut, ci însuşi facultatea de cunoaştere, ceva asemănător cu capacitatea gnosticilor de a cunoaşte modul însuşi în care cineva e cunoscut.

Mitologia lui Whitman, despre suflet şi şinele dublu este destul de coerentă, deşi e foarte complex! Şi-ar fi putut numi poemul *Cântec despre suflet*, dar nu a fost niciun moment tentat să o facă, aşa cum nu l-ar fi numit nici Cântec despre eul real Există cântece minunate scrise de Whitman despre eul real şi printre ele se numără *Cei care dorm* şi *sunt în reflux odată cu oceanul vieţii*. Chiar şi elegia *Liliacului* este un covârşitor cântec despre eul real, deşi ţinteşte spre ceea ce Whitman numeşte „registrul sufletului meu" sau revelaţia naturii secrete.

Abia în *Cântec despre mine însumi*, poemul lui cel mai ambiţios, ne lămureşte Whitman, chiar dacă nu complet, cu privire la relaţiile între suflet şi şinele dublu. *Astăzi mă sărbătoresc şi mă cânt*, începe el, vrând să spună că eroul lui e Walt Whitman sau, aşa cum îşi numea poemul în 1856: *Poem despre Walt Whitman*, *un amefican*. În al patrulea vers, îşi invita sufletul – invitaţie acceptată în secţiunea 6, dar numai după ce lui „eu însumi", care niciodată nu invită sufletul, i se face un splendid portret în secţiunea 5. Deseori acestea mi se par cele mai bune versuri din *Cântec despre mine însumi*, sau cel puţin cele mai tentante, anunţându-i pe T.S. Eliot şi John Ashbery. Aici Whitman îşi recunoaşte brusc eul adevărat, nu pe Walt Whitman omul de rând, fiinţa primară:

Dincolo de toată agitaţia este eul meu adevărat.

Amuzat, îngăduitor, plin de milă. leneş, individualizat.

Priveşte-n jos, stă drept, întinde braţul spre un loc iluzoriu de odihnă, Privind curios, cu capul lăsat pe un umăr la ceea ce va urma.

Atât în joc cât şi în afara lui, urmărindu-l şi mirându-se.

Departe de orice competiţie şi de un Eros prea uşor de obţinut, eul real stă deoparte, dar nu izolat, incredibil de graţios, deschis contingentului. dar detaşat de el. În acelaşi timp actor şi spectator. Întregul fragment este fermecător şi memorabil. Măcar aici, Whitman

nu încearcă să ne scape şi începem să-l înţelegem mai bine.

Dar el ne umbreşte. Încet şi sigur, această înţelegere: „Eu cred în tine, inima mea. celălalt eu / nu trebuie să se ploconească-n faţa ta: / Şi nici tu în faţa lui".

Aici se află însăşi esenţa geniului lui Whitman. acel geniu pe care îl avea şi mentorul său. Emerson. Şinele primar, rolul jucat de Walt Whitman. e capabil de o relaţie liberă cu sufletul sau cu natura necunoscută. În timp ce eul real. celălalt, eul ermetic, tinde să intre doar într-o relaţie de stăpân-sclav cu sufletul. Limbajul poetic al lui Whitman trebuie observat cu atenţie aici: personalitatea poetului dovedeşte, desigur. O tendinţă masochistă faţă de caracterul său de necontestat, iar caracterul, la rândul lui. poate fi obligat să se subsumeze sinelui detaşat, retras, autentic, deşi nu ni se spune care ar putea fi agentul acestei acţiuni. Ceea ce la el este. În acelaşi timp. m şi în afara jocului, de dragul libertăţii, s-ar putea umili în faţa a ceea ce nu poate cunoaşte şi nu poate fi cunoscut, acea natură înstrăinată puţind şi ea să sufere, prin revers, aceeaşi umilire.

Ambele posturi ale spiritului sunt respinse de Walt Whitman, poetul american, şi ambele genuri de umilire sunt tratate în altă parte a poemului. În cele două pasaje de criză acută şi hotărâre parţială. Virtuala agresare a eului real de către suflet, din secţiunile 28 – 30, e urmată de umilirea sufletului în faţa alterităţii sinelui. În secţiunea 38. Ambele crize sunt privite în contrast cu unirea metaforică dintre suflet şi şinele primar, exterior, din secţiunea 5 a poemului. Whitman descrie, cu umor, o îmbrăţişare absurdă, imposibilă, care nu i-a împiedicat pe mulţi critici solemni să literalizeze comedia poetului. Avem aici o imagine grotescă şi minunată a sufletului ţinând şinele de barbă cu o mână şi întinzând-o pe cealaltă spre picioarele sinelui. Dar cel mai mult ne şochează Whitman într-un talmeş-balmeş literal-figurativ al evocărilor autocratismului său. Iată uimitorul final al unui cântec ciudat: *Eul spontan*:

O uşurare totală, linişte, mulţumire.

Căci bucata asta. apucată din mine la-ntâmplare.

Şi-a făcut datoria – o scutur brutal şi-o las să cadă acum la loc.

Chiar mai stranie poate să ni se pară prima criză din *Cântec despre mine însumi*, unde imaginea, probabil o reprezentare a aceluiaşi act, este o reală masturbare, chiar dacă respinsă Una dintre ironiile

obişnuite în receptarea lui Whitman este aceea că a fost considerat un poet homosexual. Fără îndoială că acestea erau tendinţele sale cele mai adânci, iar poemele sale pline de pasiune heterosexuală n-au convins pe nimeni, nici chiar pe Whitman însuşi Dar. nu se ştie din ce motiv. În poezia sa, ca şi în viaţă probabil, el era mai mult atras spre onanism. O imagine recurentă în poezia sa este aceea a sentinţei împrăştiate pe pământ. după autoexcitare. Mai mult chiar decât sado-masochismul. autoerotismul pare să fie ultimul tabu occidental, cel puţin în reprezentările literare. Cu toate acestea, Whitman se referă la el în unele dintre cele mai importante poeme ale sale.

Dacă cineva ar fi afirmat în 1855 că poetul canonic american a apărut cu o carte numită *Fire de iarbă*, cam ciudat tipărită şi neavând alt subiect decât pe el însuşi, am fi fost destul de sceptici în ceea ce-l priveşte. Faptul că poetul nostru naţional ar trebui să fie acest onanist egoist, care şi-a proclamat propria divinitate într-o serie de versuri fără titlu, fără rimă. mai aproape de proză decât de poezie, nu ar fi reuşii să ne stârnească decât milă. În cel mai bun caz. În fond. tânărul Henry James, după unii. cea mai bine definită sensibilitate critică pe care am avut-o vreodată. În recenzia la *Bateji*, *tobe*. *bateţi*! zece ani mai târziu. îl respingea pe Whitman. fără îndoială, considerându-l prozaic, un

Arnold Schwarzenegger al timpului său, încercând în zadar să se ridice la sublimitate prin forţa muşchilor.

Mai târziu, James s-a căit, dar şi noi ar fi trebuit să o facem. În locul lui, pentru că nici noi nu am fi gândit altfel. Singura mare excepţie în acest sens a fost Ralph Waldo Emerson, care a primit cartea prin poştă, a citit-o şi i-a scris lui Whitman că a produs cea mai mare dovadă de spirit şi înţelepciune din literatura americană. Judecata lui este corectă încă. Emerson a îmbătrânit însă înainte de vreme şi a adăugat apoi câteva remarci severe, dar verdictul lui iniţial rămâne cel mai înalt moment al criticii americane pragmatiste. Emerson a fost aici la înălţime pentru că l-a recunoscut imediat pe poetul a cărui venire o anunţase deja, acel Mesia al literaturii, pentru care el era doar profetul Ilie sau Ioan Botezătorul.

În scrisoarea adresată lui Whitman, referindu-se la volumul *Fire de iarbă* din 1855, Emerson remarcă: „Sunt foarte fericit să îl citesc pentru că o putere atât de mare ne face întotdeauna fericiţi”. După

cinci ani, în ultima lui carte mare, *Modalitatea de a trăi*, el dădea definiţia puterii.

„Orice putere aparţine aceluiaşi gen, împărtăşindu-se din natura lumii. Mintea, paralelă cu legile naturii, va fi prinsă în curgerea evenimentelor şi va prinde forţă din forţa lor. Un om e făcut din acelaşi material din care sunt făcute şi evenimentele, este în consonanţă cu evoluţia lor, le poate prezice. Orice apare. îl afectează mai întâi pe el. astfel încât este egalul a tot ce se va întâmpla".

Cred că Emerson a avut o percepţie corectă în ce-l priveşte pe Whitman, considerându-l, încă de la început, un fel de şaman american. Şamanul este, în mod necesar, o personalitate scindată, ambiguă sexual şi dificil de separat de divinitate. Ca şaman. Whitman este la nesfârşit metaforic, capabil să se afle în mai multe locuri odată şi cunoscător al unor lucruri pe care Walter Whitman Jr., fiul tâmplarului. cu greu ar fi putut să le ştie. Începem să-l înţelegem mai bine pe Whitman dacă privim în urmă, la vechii sciţi, la vindecătorii ciudaţi şi demonici, care ştiau că posedă sau sunt posedaţi de un sine ocult, magic. De aceea Whitman este poetul religiei americane de azi. Când citesc Evanghelia apocrifă, cvasi-gnostică. a lui Toma nu pot să nu mă gândesc la Whitman sau imnuri baptiste din sud, despre cum să mergi alături de Iisus şi să vorbeşti cu ei. quakerul disident Whitman îmi vine iar în minte. Acesta este un Whitman. aşa cum remarcă Richard Poirier. al *Ultimei invocaţii*, poetul american care a creat versuri ce ar fi meritat să fie scrise de Sfântul Ioan al Crucii, un alt poet al lamentaţiilor nopţii obscure a sufletului:

În cele din urmă. uşor.
Dintre pereţii puternicei fortăreţe.
Dincolo de încleştarea lacătelor încuiate şi dincolo de uşile ferecate
Lăsaţi-mă să mă înalţ.
Lăsaţi-mă să alunec în tăcere înainte;
Cu cheia blândeţii să descui lacătele – cu o şoaptă.
Să deschid uşile sufletului.
Uşor – nu te grăbi.
(Puternic ne-ai prins, trup muritor.
Puternic ne-ai prins, dragoste.)
Este ultima invocaţie, căci până şi şamanul ştie că ultima formă

de schimbare e moartea Sufletul, sau natura noastră necunoscută. Îşi deschide uşile pentru ca eul real să intre în îmbrăţişarea morţii. Ca şi pentru noaptea întunecată imaginată de Ioan al Crucii „modelul liric este şi la Whitman *Cântarea dinarilor* a regelui Solomon, valorificată şi mai înainte, în elegia *Liliacului*, mai ales în cântecul de moarte al pustnicului. Totuşi acolo moartea e încă identificată cu mama; în final, în viziunea lui Whitman, destinul erotic al sinelui se întoarce spre sine şi spre aventura cu propriul suflet. Astfel, ultima idilă a lui Whitman este cu sine însuşi şi ajungem iar la ceea ce părea să ne tulbure şi mai înainte: autoerotismul poetului nostru naţional.

Muza masturbării nu pare să se bucure de preţuire la noi şi nici la alţii, din câte ştiu eu, dar tocmai aici ne şochează Whitman – în nelipsita lui componentă vitală autoerotică. Părerea mea este însă că universalitatea lui Whitman, capacitatea lui imensă de a depăşi graniţele lingvistice, nu este cu nimic împiedicată de sexualitatea sa complexă, incluzând şi această componentă. Poezia lui Whitman refuză să recunoască vreo delimitare sexuală, aşa cum refuză să recunoască vreo delimitare între om şi Dumnezeu. Un democrat convins al vremurilor sale. În statul New York, Whitman formează însă un partid al cărui singur membru este el, aşa cum Milton formase o sectă al cărei singur membru era Dar. ca şi Milton. el a ştiut să transforme idiomul său solitar într-un limbaj universal relevant

Canonicitatea lui Whitman depinde de capacitatea lui de a schimba continuu ceea ce s-ar putea numi imaginea americană a „vocii". Se poate auzi această voce a lui Whitman la Hemingway. fără ca Hemingway să-şi dea seama, şi, la fel de puternică, la mulţi alţi poeţi, cu care el nu are nimic altceva în comun. Vocea ridicată în tăcere, rănită sau stoică, tinde acum să aibă nuanţe inspirate de Whitman. În literatura noastră Stevens nu intenţionează să-l evoce pe Whitman în cântecul fetei din Key West şi totuşi poemului se termină astfel:

Furia creatorului de-a scoate cuvinte şi din mare.
Cuvinte despre porticuri diafane, cu palide stele.
Şi despre noi şi despre-originile noastre.
Sunete tot mai ascuţite în limite închipuite.

Cuvintele porticurilor sunt inspirate de Keats. dar cuvintele mării, cuvintele despre noi şi despre originile noastre îi aparţin lui Whitman. al cărui poem *Din leagăn în infinitul balans* s-a numit iniţial

Un cuvânt scos din mare, cuvânt ce însemna, de fapt, moarte, obişnuita şi sacra moarte. N-am putut înţelege niciodată cum s-a întâmplat ca Wallace Stevens, care dispreţuia rolul de vagabond jucat de Whitman, cel al lui Walt, americanul de rând, a scris cel mai frumos tribut pentru Whitman din literatura noastră:

În Sudul îndepărtat, soarele de toamnă asfinţeşte
Asemeni lui Walt Whitman plimbându-se pe ţărmul roşu.
El cântă despre tot ceea ce poartă în sine.
Lumile care au fost şi vor fi, moarte şi zi.
Nimic nu e definitiv, cânta el. Niciun om nu va vedea sfârşitul.
Barba îi e de foc. iar toiagul o flacără jucăuşă.

Ce fericit a fost Whitman la această evocare a puterii sale emersoniene! Stevens nu uită nimic: Whitman – soarele leu. autumnal şi elegiac. trecător, refuzând orice finalitate, negând sfârşitul promis. Mereu sub soare, la răsărit sau la apus. cântând despre şinele divizat şi despre sufletul necunoscut: Whitman. văzut de Wallace Stevens, nu e un zeu. dar flacăra lui e mai mult decât simplul foc natural. Şi. fără să ne amintească aici acel cânt din finalul elegiei *Liliacului*, despre „fiecare şi toţi la un loc", Stevens se apropie totuşi de acele intensităţi rapsodice şi de credinţă că există „ieşirea din noapte". Nu pot sesiza nicio ironie în poezia extatică a lui Stevens şi nici vreo ideologie sau vreo energie socială implicată Ceea ce aud este sunetul unei imagini şi văd imaginea unui sunet, o voce care cântă. trecând. cu absoluta convingere că începutul şi sfârşitul trebuie lăsate de-o parte, de dragul vieţii.

La bătrâneţe. amintindu-şi de mentorul lui. Whitman vorbea despre o remarcă a lui Emerson că lumea se va întoarce. Într-un sfârşit, spre poetul *Firelor de iarbă* pentru că îi este îndatorată Oricare ar fi fost neînţelegerile ulterioare dintre Emerson şi Whitman – şi au fost destule – ne vom aminti totuşi această remarcă, aşa cum ne vom aminti şi cuvintele lui Whitman la mormântul lui Emerson: „Un om drept, echilibrat, atotiubitor. atotcuprinzător, sănătos şi pur ca şi soarele". Ceea ce-i leagă pe Whitman şi Emerson este mult mai vital decât ceea ce-i separă şi Whitman a prins acest ceva în imaginea atotcuprinderii. a soarelui ca sferă autosuficienţa înţeleptul religiei americane, cu toate reticenţele cunoscute, ni se revelează în scrierile sale. Poetul religiei americane, strigându-şi sus şi tare încrederea în

sine. ne ascunde aproape totul. Emerson e un scriitor sentenţios, ca şi Nietzsche. Kierkegaard. Freud sau precursorul acestuia. Montaigne. Prudent şi viclean, Whitman nu ne împărtăşeşte înţelepciunea sa şi noi nici nu-i ducem lipsa El ne oferă chinul său şi scindarea sau capacitatea stranie a sinelui de a fi şi cunoscător şi cunoscut Nu se poate distinge între şinele ontologic şi cel empiric îij poezia sa cea mai bună. După regulile dialecticii continentale, toate poemele sale ar trebui să fie deci incoerente, pentru a anunţa viitoarele *Ciuturi* ale lui Ezra Pound. Există, într-adevăr, o relaţie complexă între Whitman şi Pound, dar *Cântec despre mine însumi* sau *Liliacul* nu devin cu nimic mai clare datorită afinităţilor cu *Ciuturile*, în timp ce o privire aruncată dinspre *ţ ara nimănui* sau *Note asupra unei fiefiuni perfecte* ar putea aduce oarecare lumină, măcar parţial, în creaţia lui Whitman. Înţelepciunea sau intuiţia filosofică sunt înlocuite la el de ceea ce Blake numea „viziune". Ca orice poet apocaliptic, Blake înţelegea prin „viziune" un program de reînnoire a fiinţei umane. În ciuda bravadei sale de american, Whitman pare mult mai modest: integrarea psihismului său era de ajuns pentru el. Proiectul a rămas nefinalizat pentru că nici nu se poate finpliza. dar însuşi Dumnezeul american, atât cât înţeleg eu religia, este nefinalizat, fiind un proiect în continuă desăvârşire.

Dacă încercăm să-l determinăm pe Whitman pentru a-i stabili influenţa determinantă asupra canonului literar american, intrăm într-un cerc vicios. Avem poete de mare talent: Dickinson. Moore, Bishop. Svvenson. dar chiar dacă ar mai apărea încă zece de aceeaşi valoare, ele nu l-ar pune în umbră pe Whitman pentru că, asemeni lui Shakespeare sau Henry James, el nu reprezintă un fenomen literar masculin. Mie Shakespeare mi se pare bisexual. James asexuat, iar Whitman autoerotic şi. oricum ar reuşi asta. niciunul din ei nu este limitat sexual sau masculin-orientat Unii dintre marii scriitori – Milton. Wordsworth. Yeats şi, mai ales, Dante au anumite caracteristici care nu pot fi uşor acceptate de critica noastră militant-feministă şi care nici nu dovedesc o mare îngăduinţă, de altfel, pentru sexul opus. Pentru o vreme, aceşti mari creatori pot părea vulnerabili în faţa noii critici culturale, dar poeţii îi modifică, în general, pe critici.

Puterea canonului se manifestă în persistenţa tăcută a celor mai mari scriitori. Creativitatea lor e nesfârşită pentru că reprezintă inima şi nu privilegiile de castă, sectă sau rasă. Putem protesta, dacă vrem.

împotriva ethos-ului lui Dante sau Milton. dar ei sunt aproape invincibili când e vorba de logos sau pathos. Troţki. deşi un „intelectual angajat", a refuzat să considere *Divina comedie* a lui Dante „un simplu document istoric" şi i-a îndemnat pe scriitorii ruşi să vadă „relaţia estetică directă" între ei şi poemul lui Dante. După părerea lui Troţki. puterea şi intensitatea operei lui Dante. inteligenţa şi sentimentele puternice, o făceau esenţială pentru scriitori marxişti. O reală relaţie estetică directă ni se impune şi nouă de către *Divina comedie* sau

Paradisul pierdui, poeme creştine, dar şi de o splendoare pagină (cum observa William Empson în legătură cu poemul lui Milton). greu de egalat altundeva în literatură.

Whitman. care a fost. exact aşa cum l-a considerat D.H. Laurence. cel mai mare poet modern. Între cei născuţi în secolul al nouăsprezecea şi după aceea, are aceeaşi stranietate şi forţă primitivă, ceva ce a supravieţuit în mod curios la scriitorii epocii democratice: Whitman. Tolstoi. Ibsen. Comparat cu scriitorii majori ai epocii noastre haotice – Joyce, Proust. Kafka, Beckett. Neruda – Whitman pare să păstreze, ca şi Tolstoi şi Ibsen, ceva arhaic. E atâta extravaganţă şi generozitate în *Cântec despre mine însumi*, ca şi în *Hagi Murad* al lui Tolstoi sau *Peer Gynt* al lui Ibsen. Încât am fi îndreptăţiţi mai degrabă să-i numim pe aceştia homerici, decât pe *Ulise* al lui Joyce care, în ciuda analogiilor atent căutate, rămâne mai apropiat de Flaubert decât de Homer. *Cântec despre mine însumi*, *Hagi Murad* şi *Peer Gynt*. ca şi creatorii lor. au acea statură eroică, oricât de opaci şi copilăroşi ar fi. În fond. Ahile însuşi era copilăros şi. chiar dacă Ulise este un personaj matur, el nu pare cel mai bătrân dintre greci. În timp ce Leopold Bloom. abia de vârstă mijlocie, pare cu două mii de ani mai bătrân decât toţi cei din Dublin. Protagonistul din *Cântec despre mine însumi* este ca Emerson, aşa cum îl descria admirativ Nietzsche: „Nu ştie cât e de bătrân şi cât de tânăr va mai deveni". Nietzsche însuşi nu ar fi deloc favorizat de o lectură comparată a *Cântecului despre mine* şi a operei sale *Aşa grăit-a Zarathustra*. Ditirambii lui Nietzsche ar avea de suferit pentru că Nietzsche ştie prea bine cât este de bătrân deja şi cât de tânăr va încerca să devină. A încerca să trăieşti de parcă ar fi continuu dimineaţă este un risc estetic, care-l dezavantajează pe Zarathustra şi Whitman. În *Cântec despre mine însumi* încearcă să se joace uneori de-a Adam dis-de-dimineaţă. dar mult mai des el este la fel de bătrân

ca haosul şi noaptea

De la Emerson. Whitman a învăţat noţiunea dificilă că un poet american trebuie să numească şi. În acelaşi timp. să uite numele a tot ce întâlneşte. Confruntat cu această dilemă dialectică. Whitman a ales. cu multă isteţime, să se eschiveze. În felul său: a refuzat şi să numească şi să renunţe la vreun nume. Emily Dickinson. a cărei relaţie cu Emerson a fost şi mai subtilă, şi-a perfecţionat o artă a re-numirii lucrurilor, dai puterile ei cognitive, cred eu. nu au mai fost egalate în literatura occidentală de după Shakespeare. Whitman a avut o minte pătrunzătoare, plină de resurse, dar nu a dovedit mai multă originalitate cognitivă decât Tennyson. pe care îl admira foarte mult Originialitatea lui se află în altă pane: inovaţii la nivelul formei, punctului de vedere, stilului, configuraţiei psihice sau al perspectivei vizinare. Ceea ce notează adeseori la el. ca şi la Tennyson. este calitatea angoasei sale. de care depinde atât de mult forţa sa poetică. Această angoasă a produs cele două momente de criză din *Cântec despre mine însumi*. În secţiunile 28 şi 38 – prima sexuală, autoerotică şi a doua religioasă, imitându-l pe Christos, dar într-o manieră americană însemnările timpurii ale lui Whitman. Însuşi punctul de plecare pentru *Cântec despre mine însumi* şi pentru descoperirea adevăratei voci poetice, conţin şi o schiţă a viitoarei secţiuni 38. Imaginea promontoriului, care apare pretutindeni, mi se pare emblema esenţială a lui Whitman ca poet Promontoriul se extinde deasupra şi în interiorul masei de apă ca o ameninţare. Numindu-l şi nenumindu-l, ca de obicei. Whitman îl transformă într-o metaforă a relaţiei sale antitetice cu propria sexualitate, ca în caietul lui, unde „ea" e o atingere, propria lui atingere:

Aduce totul în jurul ei şi ceilalţi stau cu toţii pe un promontoriu râzând de mine

M-au lăsat pradă acestei atingeri şi şi-au ocupat locul pe un promontoriu.

Gărzile au părăsit orice alt loc din mine.

M-au lăsat neajutorat în torentul de atingeri şi-au venit cu toţii pe promontoriu să asiste.

Umblu hoinar şi beat mă-mpleticesc Trădătorii m-au părăsit.

Vorbesc ca un nebun, sigur mi-am ieşit din minţi.

Eu însumi sunt cel mai mare trădător.

Eu însumi am mers primul pe promontoriu.

În *Cântec despre mine însumi* se adaugă la ultima strofă: „propriile mele mâini m-au dus acolo". Nu pot înţelege de ce critica nu a discutat această imagine a masturbării la WTiitman. Richard Chase şi Kenneth Burke au observat-o înaintea mea şi eu însumi m-am gândit la ea de câteva ori înainte. Celelalte simţuri ale lui Whitman. cu excepţia celui tactil, îl părăsesc şi se adună pe promontoriu râzând de el, martori împotriva lui şi de partea atingerii. Totuşi, simţurile trădătoare nu fac decât să-l concureze pe WTiitman. care a mers el însuşi primul pe promontoriu.

Care W'hitman este acest „Eu însumi" şi ce sens are aici „promontoriul"? Ar trebui să fie „eu însumi" sau „eul real", umilindu-se în faţa alterităţii sufletului necunoscut. În timp ce promontoriul, ridicându-se deasupra apelor materne, pare destul de palpabil. Deşi afirmă aici. cu exuberantă, sexualitatea masculină. W'hitman simbolizează prin falus un loc primejdios, ca un capăt în moarte – mama, oceanul, noaptea primordială. Gerard Manley Hopkins. pornind de la propriul homoerotism. remarca asemănarea sufletului său cu al lui W'hitman. admira metrica şi dicţiunea unor fragmente din *Cântec despre mine însumi* şi. conştient sau nu. făcea aluzie la un vers din *Cei care dorm* („Mergem înainte!

O bandă veselă[7] de ticăloşi") la începutul poemului său „Natura e un foc heraclitean şi despre mângâierea învierii".

Într-unul dintre cele mai profunde sonete ale sale, *Fără cuvinte, nu există nimic*, Hopkins are o metaforă – „stânci ale căderii" – care poartă ceva din angoasa de Iov a promontoriului lui Whitman, dar aici aluzia sexuală este mai puţin evidentă: „O mintea, mintea are munţi în ea: stânci ale căderii/ Grozave, prăpăstioase, de nimeni măsurate". Mintea, la Whitman, îşi găseşte „stânca de pe care să cadă" pe promontoriu, emblemă a unei extravaganţe psihice pe care Whitman o afumă, dar de care se şi teme. Este influenţa lui Emerson aici care îl determină pe Whitman să-şi convertească obsesiile personale în forţa poetică şi imaginea promontoriului transformă pathosul masturbării în demnitate estetică. Nu-l putem compara pe Whitman cu Norman

---

[7] Gay gang (engl.) = banda veselă sau banda de homosexuali - joc de cuvinte (a tr.).

Mailer, care. La fel ca Allen Ginsberg, pare să vină mai ales dinspre Henry Miller şi nu dinspre Whitman. Metafora masturbării la Mailer este „să-ţi pui singur o bombă", care e mai puţin impresionantă că imagine decât posibilitatea căderii de pe un promontoriu şi se opune actului autoerotic. complet, afirmat de Whitman. Acesta rămâne pe promontoriu doar până la punctul culminant; apoi se bucură de peisajul masculin pe care l-a creat la un zeu antic egiptean, Whitman creează o lume prin masturbaţie şi totuşi avem tendinţa de a-i reţine mai bine promontoriile decât recoltele. Criza e mai acută în secţiunea 38, unde Whitman suferă de agonia supraidentificării cu toţi marginalizaţii omenirii şi se revoltă împotriva propriei încercări de a-i compensa pe toţi: „Destul! Destul! Destul! M-am cufundat într-un soi de uitare. Îndărăt! / Daţi-mi timp..." îşi va reveni cu o uimitoare forţă şi repeziciune, împotriva amărăciunii patimilor sale, suferinţelor eului real în rolul de Christos american: „Ca să pot privi liniştit calvarul acesta al meu / şi cunună-mi de spini sângerândă". Când se ridică şi „cad de pe mine toate legăturile", ni se oferă manifestarea literară crucială a obsesiei religiei americane pentru înviere, într-unul din cele mai stranii pasaje din opera lui Whitman:

Mărşăluiesc plin de o nouă putere, unul dintre anonimii unei procesiuni nesfârşite.

Spre uscat şi spre mare mergem, trecem orice graniţe.

Ne purtăm legile blânde prin toată lumea.

Florile de la pălărie ce cresc de mii de ani.

Whitman este în asemenea măsură un umanist că putem stabili uşor prezenţa ironiei aici şi totuşi rămâne greu de înţeles. Bardul din *Cântec despre mine însumi* este o figură christică şi în acelaşi timp „unul dintre anonimii unei procesiuni nesfârşite". Ne este sugerată imaginea unei învieri generale. În stil american, p; care florile cresc şi o anunţă de milenii... Aceasta a fost o mare înfrângere" spunea Emerson despre Golgota şi adăuga apoi că noi suntem americani şi cerem victorii, victorii ale simţurilor şi ale sufletului. *Cântec despre mine însumi* sărbătoreşte învierea ca pe o mare victorie, în spiritul lui Emerson. În *Adresa Şcolii de Teologie*, Emerson susţinea că Iisus „a văzut cum Dumnezeu se întrupează în om şi. chiar mai mult, înnoit, porneşte să-şi ia în stăpânire lumea". Ideea înnoirii şi a drumului spre stăpânirea lumii este preluată şi accentuată de metafora lui Whitman

–, plin de o nouă putere" – în stilul religiei americane de a considera Statele Unite ca pe cel mai măreţ poem sau ca pe o înviere generală.

La asta se referă deci uimitoarea parte a patra din *Cântec despre mine însumi*, la o înviere fără o Judecată de Apoi şi fără un sfârşit al lumii. Mormon sau baptist din sud. baptist negru sau penticostal, oricare ne-ar fi credinţa şi numele, sau iubitor de poezie laic – toţi suntem liberi să-l identificăm pe Whitman din terţinele finale, miraculoase ale *Cântec despre mine însumi* cu un Iisus american, alături de care americanii pot păşi sau cu care pot vorbi în timpul celor patruzeci de zile dintre înviere şi înălţare:

Cu greu veţi afla cine sunt şi ce-nsemn.
Dar eu totuşi voi fi pentru voi sănătate.
Şi sângele vostru-l voi face mai pur şi mai tare
La-ntâia încercare de n-aţi izbutit să m-ajungeţi. nu pierdeţi nădejdea.
Dacă nu mă găsiţi într-un loc, căutaţi-mă într-altul.
Eu undeva m-am oprit şi v-aştept

E posibil ca Whitman. asemeni tuturor marilor creatori, să fi fost un accident al istoriei. De asemenea, e posibil să nu existe niciun fel de accidente, ci totul, inclusiv marile opere de artă. să fie predeterminat Dar istoria este mai mult decât simpla istorie a luptei de clasă sau a persecuţiilor rasiale şi sexuale. „Shakespeare face istoria" mi se pare o formulă mult mai potrivită decât „istoria îl face pe Shakespeare". Istoria nu este un zeu sau un demiurg, cum nici limba nu este. dar. ca scriitor. Shakespeare a fost un fel de zeu. El se află în centrul canonului occidental pentru că schimbă modalitatea de cunoaştere schimbând reprezentarea ei. Whitman se află în centrul canonului american pentru că schimbă şinele american şi religia americană schimbând reprezentarea sinelui nostru ueoficial şi religia noastră post-creştină. militantă, chiar dacă nu deschis.

O interpretare politică a lui Shakespeare este mult mai puţin interesantă decât o interpretare shakespeariană a politicii, aşa cum şi o interpretare shakespeariană a lui Freud e mai productivă decât reducţionismul freudian aplicat lui Shakespeare. Whitman nu e Shakespeare, desigur, sau Dante, sau Milton, dar se poate compara cu orice alt scriitor occidental, de la Goethe şi Wordsworth până azi.

Ce înseamnă să scrii poeme ale unui anumit climat sau ale

oricărui climat? Goethe. perfect receptat oriunde în secolul al nouăsprezecelea, abia mai e citit astăzi în afara graniţelor Germaniei. Totuşi, mai mult decât orice alt poet german, el a scris poezia unui anumit climat. Whitman. citibil oriunde, de la început, rămâne încă o personalitate universal cunoscută, dar nu va ajunge el oare, cu timpul, limitat în graniţele unei limbi, ca şi Goethe? Statutul lui Whitman, de poet al religiei americane, ar putea să-i asigure continua relevanţă peste ocean, dar să nu uităm că şi Goethe fusese considerat, în tinereţea sa, un nou Mesia pentru contemporanii săi. Presupun că a fi centrul unui canon naţional înseamnă a rămâne definitiv în circulaţie într-o anumită limbă, dar această permanenţă rareori depăşeşte graniţele lingvistice. În străinătate Whitman şi-ar putea pierde relevanţa, dar nu şi în Statele Unite. Creatorul *Firelor de iarbă* s-a născut într-o familie de disperaţi, plină de pasiuni şi inerţie, bântuită de demoni şi stafii. Supravieţuind ca prin minune, Whitman pare să fi ştiut că vocaţia lui poetică depindea tocmai de deschiderea sa faţă de toate aceste chinuri familiale.

A doua ediţie a *Firelor de iarbă* (1865) conţinea un poem nou, cunoscut azi sub numele *Pe bacul Brooklynului*. Intitulat la început… Poemul asfinţitului", a fost poemul preferat al lui Thoreau, din creaţia lui Whitman, şi i-a inspirat lui Hart Crane poemul său *Podul* (1930), unde marele pod Brooklyn înlocuieşte feribotul Brooklyn-Manhattan din timpul lui Whitman – schimbare practică, dar şi simbolică. Ca şi *Cântec despre mine însumi*, poemul asfinţitului este un imn, dar secţiunea a şasea este una dintre cele mai triste litanii ale sinelui:

Nu doar asupra ta cad petice de-ntuneric. Întunericul s-a lăsat în petice şi deasupra mea.

Tot ce-am făcut mai bun mi se pare cenuşiu şi straniu.

N-au fost oare marile mele gânduri doar simple nimicuri?

Şi nu numai tu ştii ce înseamnă să fi rău.

Eu însumi am înnodat vechi contradicţii.

Afirmarea şi angoasa coexistă la mulţi poeţi superbi, dar autoafirmarea şi spaima de sine însuşi sunt o combinaţie şocantă, mereu prezentă la Whitman. Elegiile pentru propriul sine sunt o caracteristică a poeziei americane datorită exemplului lui Whitman şi nu se mai pune acum problema de ce a inventat el acest gen. ci cum s-a transmis de la el până în prezent. Cele două mari poeme care au

încununat volumul *Fire de iarbă* din 1860: *Din leagăn în infinitul balans* şi *sunt în reflux odată cu oceanul vieţii* au inspirat multe şi variate poeme: *Epave pe uscat* de T.S. Elliot, *Ideea de ordine la Key West* de Wallace Stevens.

Sfârşit de martie de Elizabeth Bishop, *Un val* de John Ashbery sau *Laguna Corsons* de A.R. Ammons. Ţinând cont că principala mea întrebare se referă la canonicitate, să vedem acum de ce anume sunt aceste două poeme atât de centrale.

Se poate răspunde parţial dacă ne gândim la şoapta melodioasă a „morţii" în *Din leagănul*… căci orice referire la moarte în literatura americană se întoarce invariabil la Whitman. Noaptea, moartea, mama şi marea se contopesc în *Din leagănul*… dar sunt îndepărtate şi aproape învinse în *sunt în reflux*… cel mai puternic dintre cele două poeme. Pe când *Din leagănul*… reprezintă formarea caracterului poetic la Whitman, *Sunt în reflux*… reprezintă, indirect, o criză personală obscură, dar traumatizantă, pe care Whitman pare să o fi suferit în iarna din 1859 – 60. Sentimentul eşecului, probabil pe pian sexual, se simte acut în *sunt în reflux*… poate mai mult ca oriunde în creaţia sa înainte de elegia *Liliacului*, nimic nu descrie cu atâta expresivitate familia americană idilică, la el, ca momentul extraordinar al începutului angoasei pe plajă, ce ne creează cea mai puternică imagine a împăcării cu tatăl:

Mă arunc la pieptul tău, tată.
Mă prind de tine ca să nu te mai poţi desprinde.
Te ţin cât pot de tare până-mi vei răspunde.
Sărută-mă. tată.
Atinge-mă cu buzele cum şi eu îi ating pe cei iubiţi.
Şopteşte-mi, cât te ţin strâns, secretul murmurat şi mult dorit

Secretul murmurat de ocean şi de glasul mamei este că în ciuda spaimei refluxului, fluxul se întoarce întotdeauna. Pentru Whitman acesta este un secret religios, parte a unei gnoze. O cunoaştere în care şinele însuşi este cunoscut Whitman a înţeles foarte bine că ţara lui avea nevoie de propria religie, ca şi de propria literatură şi, cel puţin ca parte a poziţiei sale centrale în canon, putem vorbi de statului lui. Încă nerecunoscut, de poet naţional religios. Înţelepţii şi teologii religiei americane sunt un grup ciudat şi eterogen: Ralph Waldo Emerson, profetul mormon Joseph Smith. vizionarul baptiştilor din Sud. Edgar

Young Mullins. William James. Ellen Harmon White. care a creat secta adventiştilor de ziua a şaptea, şi Horace Bushnell. cel mai subtil dintre teologii americani.

Poetul religiei americane e un solitar chiar dacă se pretinde a fi o multitudine. Când e însoţit de cineva, acesta e ori Iisus. ori moartea:

Singur la miezul nopţii. În curtea din spate, părăsit de orice gând.

Străbat vechile dealuri ale ludeei alături de Dumnezeul cel bun şi blând.

Aceste vechi dealuri ale Iudeii sunt de fapt în America, ca şi mlaştina umbrită, unde Whitman aude cântecul păsării singuratice din elegia *Liliacului*. Pasărea cânta un cântec de moarte şi împăcare, în care tabuul incestului mamei rămâne undeva separat Whitman e un mare poet religios, deşi e vorba de religia ameriană şi nu de creştinism, la fel cum şi transcendentalismul lui Emerson este post-creştin. Ca şi Thoreau. Whitman se inspira din *Bhagavad Gīta*, dar viziunea hindusă este filtrata prin ermetismul occidental, cu elemente neoplatonice şi gnostice. La Whitman, cunoaşterea se numeşte „scor" sau „a ţine scorul" şi se asociază şi cu autoerotismul şi cu scrierea versurilor. Când Whitman „ţine scorul", îşi aminteşte întotdeauna, urmându-l pe Emerson, că el nu face parte din creaţie sau că ceea ce e mai bun şi primordial în el precede creaţia. „Scorul" devine metafora lfli Whitman pentru gnoză. cunoaşterea eternă a religiei americane. Extinzându-se, aceasta este şi prima figură de stil canonică, aflată în centrul literaturii noastre naţionale. Hart Crane a înţeles asta în invocarea lui Whitman din cântul *Cape Hateras* al poemului său *Podul*: „Înviat din morţi / Tu ne aduci un «scor» şi un nou legământ / De frăţie-adevărată". Noul legământ al lui Whitman este, în viziunea lui Hart Crane, orfic, şi încercarea de „a ţine scorul" este un substitut pentru Euridice. Interpretarea lui Whitman de către Crane mi se pare neîntrecută pentru că într-adevăr, „scorul" este ceea ce poetul elegiei *Liliacului* aduce din călătoria sa în tărâmul morţii, dar numai după ce pune emblema lui lângă sicriul lui Lincoln:

Iată, sicriu ce treci uşor.

Am să pun aici creanga mea de liliac.

A patruzeci şi două sentinţă a lui Iisus din protoevanghelia gnostică a lui Toma este „Fiţi trecători". Poate că Iisus le spune

discipolilor săi să fie rătăcitori asemenea înţelepţilor cinici, dar eu prefer o interpretare mai mult în spiritul lui Whitman. Trecerea este metafora elegiei *Liliacului* aşa cum „scorul" este figurarea sa concretă şi aici se poate observa geniul lui Whitman în metafora cunoaşterii ca un fel de trecere, o călătorie sau o cercetare a interiorităţii bine înregistrate:

Să le păstram totuşi pe fiecare-n parte şi pe toate-aceste urme
ale nopţii Cântecul. trilul fermecat al păsării cenuşii.
Şi cântecul auzit şi cântărit, ecoul trezit în sufletul meu.
Cu steaua strălucitoare care cade. cu chipul plin de suferinţă.
Cu ceilalţi ţinându-mi mina şi apropiindu-se de cântecul păsării.
Tovarăşii mei şi eu în mijloc şi amintirea lor s-o ţin pentru cel mort pe
care l-am iubit atât de mult.

Pentru sufletul cel mai blând şi înţelept al lumii şi-al zilelor mele – şi asta doar de dragul lui.

Liliac şi stea şi pasăre împletite cu cântecul sufletului meu. În pinii parfumaţi şi cedrii seara-ncet se lasă.

Acest final extraordinar, poate cel mai frumos la Whitman şi în întreaga literatură americană este delicat lucrat din tot complexul de figuri de stil ale poemului, nu doar din emblemele dominante ale elegiei. Toată poezia mare a lui Whitman ne apare aici, tocmai când poetul se referă la acel „scor" ce echivalează însăşi centralitatea sa în canon.

Dacă ne-am întreba care sunt scriitorii americani majori ar trebui să ne referim desigur la romancieri ca: Melville, Hawthorne, Twain, James. Cather, Dreiser, Faulkner, Hemingway şi Fitzgerald. Eu i-aş adăuga şi pe Nathanael West, Ralph Ellison. Thomas Pynchon, Flannery O'Connor şi Philip Roth. Poeţii cei mai importanţi sunt, în primul rând, Whitman şi Dickinson, iar apoi: Frost, Stevens, Moore, Eliot. Crane şi poate Pound şi William Carlos Williams. Dintre figurile mai recente, i-aş numi aici pe Robert Penn Warren, Theodore Roethke, Elizabeth Bishop, James Merrill, John Ashberry, A.R. Ammons. May Swenson. Dramaturgii sunt mai puţin celebri: Eugene O'Neill nu mai e citit ca înainte şi doar Tennessee Williams va câştiga cu timpul. Marii noştri eseişti rămân Emerson şi Thoreau; până acum nimeni nu i-a egalat De asemenea. Poe e prea recunoscut pretutindeni pentru a fi exclus, deşi scrierile lui sunt teribile.

Dintre aceşti scriitori (şi oricare altul pe care l-am mai putea adăuga), este clar cine a avut cea mai mare influenţă, acasă şi peste hotare. Eliot şi Faulkner ar putea fi rivalii autentici ai lui Whitman. În ce priveşte influenţa lor asupra altor scriitori, dar ei nu sunt atât de1 universal semnificativi Dickinson şi James l-ar putea egala din punct de vedere estetic, dar, la fel, nu îl pot egala în universalitate. Literatura americană este reprezentată peste hotare în primul rând de Whitman în America Latină, Japonia. Rusia. Germania sau Africa Acum vreau însă doar să amintesc de influenţa lui Whitman asupra a doi poeţi: D.H. Lawrence şi Pablo Neruda

Neruda poate fi considerat centrul canonului în America Latină. În timp ce Lawrence. deşi demodat acum. În epoca noastră de dogmatică socială, a fost un romanicer. eseist, poet. chiar un profet, a cărui valoare şi influenţă vor rămâne. Ca Shelley şi Hardy înaintea lui, Lawrence îşi va lăsa în urmă rivalii, aşa cum şi Whitman a lăsat în urmă câteva generaţii de concurenţi.

Lawrence a văzut la Whitman ceva din aura pe care mormonii i-o conferă profetului lor. Brigham Young. un fel de Moise american. Un Moise mai concret, ca al lui Lawrence. i-ar fi plăcut lui Whitman.

„Whitman. marele poet. a însemnat enorm pentru mine. Whitman. deschizătorul de drumuri. Whitman. pionierul. Whitman şi numai el. Niciun alt pionier englez sau francez, niciun poet-pionier european. În Europa, viitorii pionieri sunt doar nişte inovatori. La fel şi în America Dincolo de Whitman. nimic. Înaintea tuturor poeţilor, pionier în jungla vieţii nedescoperite încă, Whitman.

Dincolo de el. nimeni”.

Lawrence a ajutat critica americană să-l descopere pe Whitman. marele artist al delicateţii, nuanţelor, subtilităţii evazive, dificultăţilor ermetice şi, mai ales, al originalităţii canonice. Whitman a creat ceea ce este tipic american în literatura noastră, chiar dacă şi alte tabere rivale îl proclama drept înaintaş. Printre poeţii din propria mea generaţie, pe care-i preţuiesc, James Wright a prins ceva din Whitman, John Ashbery altceva, A.R. Ammons încă altceva şi probabil că mai urmează şi alţii.

Îmi amintesc de o vară grea pentru mine: eram la Nantucket, cu un prieten, preocupat de pescuitul lui şi, în timp ce citeam tare din Whitman, pentru amândoi, mi-am revenit din criză. Când sunt singur şi citesc ceva cu glas tare e vorba întotdeauna de versurile lui Whitman şi

asta se întâmpla uneori când am mare nevoie să-mi uşurez suferinţa fie că-i citeşti cuiva sau ţie însuţi, Whitman este foarte potrivit El e poetul climatului nostru, de neînlocuit şi de neegalat Puţini poeţi de limbă engleză au reuşit să scrie poeme mai bune decât *Pe când înflorea liliacul*: Shakespeare, Milton şi poate câţiva alţii încă. Nu sunt totuşi sigur dacă ei înşişi au reuşit să transmită un patos mai pregnant şi o elocvenţă mai sumbră decât Whitman. Marea scenă dintre Lear nebun şi Gloucester orb. cuvântările lui Satan. după ce s-a alăturat legiunilor de îngeri căzuţi, reprezintă sublimul în plină afirmare. La fel şi aceste versuri, dar cu o linişte supranaturală:

În curtea din faţa fermei vechi, lângă ţăruşii gardului, daţi cu var.

Stă tufa înaltă de liliac, cu frunze ca nişte inimi verzi.

Cu flori nenumărate, graţioase, răspândind parfumul meu drag.

Cu fiecare frunză un miracol – şi de la această tufă din prag.

Cu flori delicat colorate şi frunze în formă de inimă.

Rup o crenguţă-nflorită.

12. Emily Dickinson: Goluri, transpuneri, întuneric

Dacă am transforma titlul lui Eric Bentley *Dramaturgul ca gânditor* în *Poetul ca gânditor*, cartea numită astfel ar trebui să se refere şi la Emily Dickinson, fără îndoială. Cu excepţia lui Shakespeare, ea manifestă mai multă originalitate cognitivă decât oricare alt poet occidental, de la Dante până în prezent Rivalul ei ar mai putea fi Blake, pentru că şi el a încercat să reconceptualizeze totul, dar Blake a fost un creator de mituri şi sistemul îl ajuta să-şi organizeze speculaţiile. Dickinson a încercat, şi ea, să regândească totul, dar a scris meditaţii lirice, nu drame şi epopei mitopoeice. Shakespeare a creat zeci de personaje, iar Blake zeci de „forme uriaşe", cum le numeşte el însuşi. Dickinson scrie „eu" cu majusculă şi creează o artă singulară.

Ceea ce criticii subestimează la ea este uimitoarea ei complexitate intelectuală Niciun loc comun nu supravieţuieşte în opera ei; dacă nu renumeşte sau redefineşte ceva. revizuieşte totul până nu mai poţi recunoaşte despre ce-i vorba Whitman şi-a trimis opera lui Emerson; Dickinson l-a ales. În mod caracteristic, pe Thomas Wentworth Higginson, un om minunat, dar nu un critic. El a fost copleşit şi noi ne deosebit de el doar în grad. Şi noi suntem copleşiţi, dar nu numai de talentul ei extraordinar, cât mai ales de puterea minţii

ei. Nu cred că vreun critic s-a ridicat la nivelul cerinţelor ei intelectuale şi nu sper să fiu eu acela Dar sper să contribui şi eu la o mai bună înţelegere a ceea ce se află în centrul operei sale. a originalităţii cognitive şi a dificultăţilor inerente operei sale.

Stranietatea, după cum continui să descopăr, este o primă cerinţă pentru intrarea în canon. Dickinson e la fel de stranie ca şi Dante sau Milton. care şi-au impus viziunile idiosincratice într-o aşa măsură încât criticii noştri le văd acum mult mai ortodoxe decât sunt ele într-adevăr. Dickinson este mult prea subtilă pentru a ne impune ceva. dar are o gândire la fel de individualizată ca şi Dante. Contemporanul său. Whitman. ne-o ia înainte prin nuanţe şi metafore evazive. Dickinson ne aşteaptă, mereu depăşindu-ne pentru că foarte puţini dintre noi o pot egala în regândirea întregii realităţi.

Cu vreo zece ani în urmă. Într-o carte numită *Spargerea vaselor*. am încercat să stabilesc evoluţia metaforei spaţiului gol. În poezia engleză şi americană, de la Milton până la Wordsworth. Coleridge, Emerson, Whitman şi Stevens. Am încercat să mă refer şi la versurile lui Emily Dickinson, dar m-am retras în faţa formidabilei lor intensităţi Este vorba de nouă dintre poemele ei, toate remarcabile, dar cel pe care îl prefer este numărul 761, scris în 1863, când poeta avea treizeci şi doi de ani:

Din gol în gol[8] O cale necroită

Mecanicu-mi picior îmi deschidea-Să mă opresc-să-piersă-naintez-Totuna-mi sunt

De capăt am atins Sfârşeşte dincolo De umbre vagi dezvăluite-Ochii-am închis-şi-am bâjbâit la fel Mai uşor erasă fiu Orb.

Pare imposibil să sugerezi atâtea lucruri în patruzeci şi unu de cuvinte şi zece versuri. Această lirică gnomică ne poartă de la Tezeu, arhetipul eroului nerecunoscător, abandonând-o pe femeia ce-i oferise firul ieşirii din labirint, până la Milton, care-şi domina confraţii în folosirea metaforei spaţiului gol, revelat de natura orbirii sale. Nu există o Ariadnă care să-i arate lui Dickinson drumul afară, chiar dacă ea presupune acel ceva de care se teme să se apropie, probabil propriul ei coşmar cu un minotaur, emblemă a forţei masculine, incluzând probabil şi sexualitatea masculină. Spaima aduce şi

---

[8] Blank (engl.) = pauză, gol, spaţiu netipărit etc. (n. tr.).

indiferenţa deznădejdii, necesitatea de a înaintaimecanic, pe o cale necroită, din gol în gol. Tunelul lui Kafka pare să fie prezis aici şi ne putem aminti fascinaţia pe care Dickinson a exercitat-o asupra lui Paul Celan. cel care i-a tradus remarcabil poemele. Toate acestea sunt conţinute în cele nouăsprezece cuvinte ale primei strofe, ba chiar mai mult pentru că nu ştiu cum am putea cuprinde reverberaţiile unor cuvinte ca… Din gol în gol”?

Ruina sau golul pe care îl vedem în natură, scrisese Emerson, se află în ochiul nostru. Aluzia lui se referea probabil la Coleridge şi la oda *Tristeţe*, unde protagonistul priveşte cu „ochi goi”. aluzie, la rândul ei, la Milton şi la orbirea pe care acesta şi-o deplânge. A alege să fii orb înseamnă să nu mai vrei să vezi golul, metaforă a crizei poetice la Dickinson. prezentă şi la precursorii ei de sex opus. Desigur că şirul nesfârşit de goluri ale lui Stevens se apropie mai mult de Dickinson decât de Milton sau de Coleridge şi asocierea cu criza poetică este şi ea nesfârşita la Stevens. Dacă analizăm prima strofă din poezia lui Emily

Dickinson, verbul principal este la timpul trecut: „Îmi deschidea44. Deci unde e ea acum? A doua strofă nu ne aduce răspunsul: „De capăt am atins / Sfârşeşte dincolo / De umbre vagi dezvăluite41. Avem aici un mod de a gândi şi de a scrie dificil. Trecerea de la „am atins44 la prezentul „sfârşeşte44 ne sugerează că ea a ajuns la un capăt, dar acesta se termină dincolo de o revelaţie care rămâne o umbră vagă.

Cuvântul-cheie este „dincol044, care dă o tonalitate diferită „capătului”, şi ne aminteşte de jocul de cuvinte „cap”- „capete”. Un capăt care îşi are capătul dincolo de orice altceva nu mai e un capăt şi pregăteşte terenul pentru gestul final, în contrast cu piciorul ce se mişcă mecanic. „Ochii-am închis”. Ieşim deci din ruina sau labirintul naturii când încetăm să mai privim golul, dar rezultatul este echivoc: „… şi-am bâjbâit la fel / Mai uşor era44 Ar trebui să citim aici „şi-am bâjbâit de parcă mai uşor ar fi fost”? Ar fi posibil, dar numai ca o ironie teribilă, ce e completată de cuvintele finale, delimitate ortografic: „să fii orb”. E mai uşor dacă eşti orb? Tristeţea lui Milton îşi pierde patosul eroic în această revizuire metaforică, patosul pe care se bazează metaforele spaţiului gol şi la Coleridge, Wordsworth sau Emerson. Toate poemele lui Emily Dickinson au aspecte kafkiene, labirintice: ele sunt călătorii spre nicăieri, ca şi plimbarea pe plajă a lui Stevens în *Zori*

de toamnă sau a lui Whitman în poemele mării. Mi se pare evident că poeziile ei pun capăt acelui patos eroic masculin tradiţional. Spaţiul gol este la ea, la Milton şi/sau Emerson, într-un sens shakespearian al cuvântului.1 ţinta, punctul alb din mijlocul ei, „pupila ochiului tău". Centrul ţintei ar putea fi un simbol pentru Tezeu şi firul Ariadnei la Dickinson, cea fără fir călăuzitor, dar şansa atât de subtilă de a-l asocia pe clasicul, nu shakespearianul, Tezeu cu patriarhul Milton trebuie să fi fost prea promiţătoare pentru a o pierde. „Din goi în g0144 este deci o mişcare un ţintă-n ţintă, de la Tezeu la Milton, iar micul gnom al lui Dickinson poartă, într-adevăr, o ameninţare mascată.

Ceea ce am relatat eu până acum este un exemplu de pierdere a numelui, ca în parabola Ursulei Le Guin. În care Eva le ia numele animalelor. Titlul Ursulei Le Guin: „Ea le lipseşte de nume" ar fi putut fi şi al lui Dickinson. dacă aceasta din urmă ar fi avut de gând să folosească un titlu. Dacă aş fi putut, aş fi folosit acest titlu în loc de *Opera completă a lui Emily Dickinson*. Întotdeauna Dickinson renunţă la numele lucrurilor, ca şi al golului însuşi. Emerson considera că poetul trebuie să renunţe la vechiul nume şi să dea unul nou. Whitman a evitat acest lucru, pe când Dickinson nu a fost interesată în a da un nume nou. O dată ce acesta vine după reconceptualizarea atât de asemănătoare renunţării la nume. Nu vreau să o transform acum pe Dickinson într-un Wittgenstein din Amherst. ci să o văd ca pe precursoarea lui Adrienne Rich şi a altor rebeli împotriva tradiţiilor poetice patriarhale. E foarte greu să concurezi cu modalitatea inventată de Dickinson, şi nu a avut efect asupra altor mari poete ale noastre cum ar fi Marianne Moore, Elizabeth Bishop sau May Swenson. Influenţa ei se poate vedea mai bine la Hart Crane şi Wallace Stevens, care au moştenit aceeaşi pasiune pentru renunţarea la nume, lămuriri şi definiţii, dar care nu ajung la înălţimea intelectului ei atât de subtil.

Sir William Empson se gândea la Hart Crane când spunea că poezia a devenit în timpurile noastre o afacere destul de proastă, un act disperat şi virtual sinucigaş în implicaţiile sale. Cu excepţia lui Kafka. nu cred să fi existat un alt scriitor care să fi exprimat disperarea mai constant decât Emily Dickinson. Disperarea lui Kafka este însă mai mult spirituală, în timp ce a lui Dickinson pare esenţial cognitivi Creaţia ei era destul de mult în spiritul lui Emerson pentru a-şi impune propriile toane şi în al lui Milton pentru a deveni o sectă cu un singur

membru, în maniera, chiar dacă nu şi în modalitatea, lui William Blake. Angoasa ei este intelectuală, nu religioasă şi orice încercare de a o considera o poetă religioasă a eşuat jalnic. Entitatea numită „Dumnezeu" are o apariţie sumară în poezia ei. fund tratată cu mult mai puţin respect decât entitatea rivală, numită „Moarte". Dickinson s-a îndrăgostit de câţiva preoţi şi de un judecător, dar nu şi-a irosit niciodată afecţiunea într-o relaţie cu un amant prea distant şi prea sobru pentru ea. O poetă care îi spune lui Dumnezeu Tată numai după ce l-a numit hoţ şi bancher, e departe de a fi pioasă.

Originalitatea literară ajunge să fie uneori scandaloasă pentru Dickinson şi componenta ei principală este modul în care ea gândeşte prin poemele ei. Ea începe înainte de a începe, prin actul implicit al renunţării la nume, în cazul metaforei golului folosită de Milton. Coleridge şi Emerson, cu o substituţie shakespeariană ascunsă. Apoi îşi desfăşoară figurile de stil restaurându-le aspectul diacronic. Ea ştie mai multe decât noi despre inadecvarea temporală a metaforei. A aflat ceva în acest sens citindu-l pe Emerson, dar şi mai mult a aflat singură. Emerson nu manifestă acea suspiciune a ei în legătură cu tirania istorică a metaforei pentru nemurirea poetică sau pentru supravieţuirea spirituală. Deşi ea era destul de romantică pentru a căuta ceea ce Stevens numea candoare timpurie, sentimentul că se afla printre aleşi o făcea să se întrebe care ar fi preţul redobândirii acestei candori. Dacă eşti poeta occidentală cea mai importantă. Îţi poţi permite să o apreciezi pe doamna Browning, care nu poate să te inhibe în niciun fel. Ca şi Whitman. Emily Dickinson exercita una din cele mai primejdioase influenţe directe. Adevăraţii continuatori ai lui Whitman sunt cei ascunşi: Eliot în *Ţara părăsită* şi Stevens. Tot aşa. efectele poeziei lui Dickinson apar cel mai bine la Elizabeth Bishop şi May Swenson. care au avut grijă să se deosebească de ea la nivelul de suprafaţă, al formei poetice. Afinitatea ei evidentă este cu poezia lui Emerson, dar precursorii imediaţi ai amândurora sunt poeţii romantici englezi, iar afilierea ei subterană este.

În mod surprinzător, la poezia lui Shakespeare. Marea moştenire literară masculină i-a creat un avantaj unic datorită relaţiei ei atât de originale cu universul literar. Critica feministă, refuzând să înţeleagă că întrecerea este legea de fier a literaturii, continuă să o trateze pe Dickinson ca pe o camaradă şi nu ca pe o personalitate

exclusivistă, aşa cum este.

Există mari poeţi pe care-i putem citi şi când suntem obosiţi sau depresivi pentru că, în sensul bun, ei consolează. Wordsworth şi Whitman sunt printre el Dickinson ne solicită însă o participare atât de totală. Încât mintea noastră e obligată să se ridice la nivelul excelenţei ei. Toate cursurile despre poemele ei pe care le-am ţinut m-au lăsat cu dureri de cap cumplite, căci dificultăţile lor mă obligă să-mi depăşesc propriile limite. Fostul meu profesor, William K. Wimsatt. se amuza teribil de relatările seminariilor mele despre Dickinson, care confirmau (credea el) statutul meu de monument al „erorii afective". Dickinson este desigur o ameninţare pentru oricine crede că literatura sublimă este o invitaţie de a te lăsa „transpus". Dickinson avea o atracţie răutăcioasă pentru acest cuvânt. Putem afirma, pe baza manuscriselor ei, că atât „teroarea" cât şi. Încântarea" erau considerate expresii alternative pentru „transpunere". Într-o astfel de combinaţie de încântare şi teroare, ea pare iniţial că se întoarce la curentul dominant cu un secol înaintea ei, în epoca sentimentalismului şi a sublimului. Dar „transpunerea" ei este ceva foarte diferit, elementul care o deosebeşte de pragmatismul emersonian. ca în poemul 1109. compus în 1867:

Mă potrivesc lor – Caut întunericul
Până mă potrivesc cu totul.
E o muncă grea
Cu singura plăcere
Că abstinenţa mea produce
Mai pură hrană pentru ei. de-oi izbândi.
De nu, ţelul voi încerca să mi-l transpun.

Avem aici patruzeci de cuvinte. În nouă versuri, ca să ne batem capul cu ele. Nu pot totuşi să-mi scot din minte revalorizarea, de către Angus Fletcher. a sublimului la Slielley şi anume ideea că sublimul ne convinge să renunţăm la plăcerile uşoare în favoarea celor mai dificile şi mai dureroase. Această formulare nu i-ar fi convenit lui Freud pentru că ea ar putea genera acea „incitare suplimentară" prin modalităţi sado-masochiste. Cele cinci cuvinte centrale ale acestui poem scurt şi puternic sunt: „potrivesc" „potrivită" şi triada: „Întuneric", „transpun", „ţel". Întrebarea crucială a poemului pare să fie cine este întunericul şi nu ce este întunericul – discincţie pe care o fac

pe baza termenului

„Lor", ce pare să fie un antecedent pentru „întuneric". Întunericul, diferit de întunecime, par să fie la Dickinson, cei morţi.

Majoritatea poeţilor mari ne obligă implicit să le înţelegem limbajul citindu-le toate sau aproape toate poemele. La Dickinson, cerinţa este chiar explicită, aşa că voi trece la poemul 419. din 1862:

Ne-obişnuim cu întunericul – Când lumina e izgonită – De parcă un vecin ridică lampa să dea mărturie de stingerea ei – O clipă – Ne oprim nesiguri la căderea nopţii – Apoi – Vederea cu-ntunericul ne-o potrivim – Şi ne-ntâlnim cu drumul-drept – La fel m şi mai mari – întunecimi – Acele-amurguri ale minţii – Când nicio lună nu ne-arată – un semn – Şi nu răsare – înăuntrunici o stea – Cei curajoşi – mai bâjbâie puţin – Şi se lovesc de-un copac Direct în frunte – Dar învăţând să vadă – Ori întunericul se schimbă – Ori ceva din vederea lor. Se potriveşte miezului de noapte – Şi viaţa merge-aproape drept

Umorul minunat din imaginea celor curajoşi care se lovesc de câte un copac, direct în frunte, salvează poezia de o alegorie prea simplistă Consider că centrul ei este ideea că ochii se-adaptează la întuneric, ce anunţă poezia deja citată, scrisă cinci ani mai târziu: „Mă potrivesc lor – / Caut întunericul / Până mă potrivesc cu totul". Primul poem este despre cum să ne învingem frica de morţi şi de propria noastră moarte, în timp ce al doilea începe undeva dincolo de orice emoţie. Adaptarea, potrivirea cu morţii şi cu întunericul apar în meditaţia susţinută, deliberată asupra propriilor morţi. Ce urmează începe să fie doar gândire aspră Nu se ştie ia ce se referă Dickinson când îşi numeşte meditaţia abstinentă şi spune că de ar avea succes, o hrană mai pură le-ar fi oferită celor din întuneric, morţilor.

Dacă nu interpretăm aceste versuri ca pe ceva ocult, ajungem să avem aici un echivalent a ceea ce Freud numea, metaforic… lucrarea plângerii". Dickinson îi anticipează pe Rilke şi pe traducătorul ei, Celan. asociind potrivirea completă dintre cel care plânge şi cel care e plâns cu hrana mai pură ce o înlocuieşte pe cea mai puţin pură a unei plângeri ce devine melancolie. În ciuda încrederii ce se simte în poemul ei, Dickinson adaugă prevăzătoare: „de-oi izbândi". Ceea ce rămâne este doar consolare – de fapt, o teribilă ironie: „De nu, ţelul voi încerca / Să mi-l transpun". Aceasta goleşte de sens „transpunerea", sugerând că e doar o sinecdocă pentru eşec în disciplina plângerii şi

legând-o de poemul anterior „Ne-obişnuim cu întunericul şi de alternativa schimbării întunericului, mai simplă decât aceea a adaptării vederii noastre la miezul nopţii, adevărata realizare a obişnuitei cuiva cu propriii morţi.

Dickinson nu a fost o poetă a miezului nopţii, cum urma să fie Yeats. Când Yeats scria că Dumnezeu va învinge când va bate miezul nopţii, ideea lui era că moartea va triumfa, Dumnezeu şi moartea fiind aproape echivalenţi în tipul de viziune gnostică a lui Yeats. Nici Dumnezeu, nici moartea nu învinge ia Dickinson şi ea chiar are grijă să îi ţină deoparte. Ea voia ca poezia, „această iubită filologie", să învingă, şi aşa a învins poezia ei, în sensul limitat al tradiţiei continue de la Petrarca până în prezent „Laurele" ei sunt suspectate, de diferiţi critici, a fi bărbaţi diferiţi şi pasiunile ei secrete pentru ei, oricare ar fi fost relaţia lor cu realitatea ce i-a furnizat totuşi metaforele.

Iată încă una din atât de scurtele ei poezii ale transpunerii, treizeqi şi şase de cuvinte goale şi muribunde. În opt versuri scurte – poezia 1153. scrisă probabil în 1874, cu zece ani înainte de propria ei moarte:

Prin ce transpuneri ale răbdării Am atins apatica fericire / Golul de-a-nu respira fără tine

Aceasta şi aceasta îmi stau mărturie – Prin fericirea asta sumbră Aceasta doar am câştigat Privilegiul tău de a muri şi-aceasta fie-mi rezumat

Desfăşurarea ironiilor este aici o bucurie în sine însăşi… Transpunea ale răbdării" este un oximoron chiar şi pentru Dickinson. care tinde să-l urmeze pe Keats în a fi predispusă la o retorică a contradicţiilor. Jane Austen ar fi admirat ironia „transpunerilor răbdării ca pe una proprie ei înseşi… Apatica fericire" pregăteşte şi mai bine sumbra imagine în care cineva îşi „respiră propriul gol", ce transferă ruina din natură mai degrabă în vitalitate decât în ochiul fizic al lui Emerson De aici înainte totul e foarte dificil, centrându-se în repetiţia cuvântului „aceasta". Poemul se întoarce asupra contrastului dintre al patrulea şi al optulea vers: „Aceasta şi aceasta îmi stau mărturie împotriva a „Şi-aceasta fie-mi rezumat11.

Iubitul (sau poate amantul) mort este chemat să stea mărturie şi să rezume în acelaşi timp. A o parafraza pe Dickinson e periculos, dar folositor uneori şi voi încerca şi eu aici. Cu sentimentul ireparabilului

şi sătulă de simpla supravieţuire, poeta ne prezintă reversul tuturor victoriilor ei greu câştigate, de stoicism şi răbdare, în legătură cu pierderile ei succesive. Extazul se stinge şi devine răbdare, mulţumirea a devenit neclintită, respiraţia înseamnă slăbirea vederii. A merge mai departe cu cel pierdut înseamnă o realizare, afirmarea prin fapta însăşi, care este primul sens al lui „aceasta11. Al doilea cuprinde starea minunat numită „fericire sumbră11, condiţia shakespeariană asemănătoare cu ceea ce simţim la sfârşitul scenei morţii lui Hamlet. Cu cel de-al treilea „aceasta11, ajungem în momentul prezent al poemului şi la oximoronul „privilegiul de a muri11. Repetarea cuvântului a patra oară sugerează o rămăşiţă a vieţii, moartea-în-viaţă. „Şi-aceasta fie-mi rezumat11 nu e nici rugăciune, nici dorinţă, ci o afirmare a meritului, o mişcare către ceea ce s-a câştigat, eliberare de disperarea de a trăi în continuare. Există oare în lirica britanică sau americană ceva care să întreacă această poezie scurtă de profundă disperare?

Ce au „transpunerea11, „golu111, „cei din întuneric" în comun la Dickinson? Ea nu este prima poetă post-creştină din ţara ei; acesta ar fi trebuit să fie Emerson. Totodată, ea ajunge indirect la poziţia ei intelectuală atât de originală, spre deosebire de Whitman, care înaintează direct. Dar printre poeţii din toate timpurile ea a fost mintea cea mai strălucitoare şi a adus o lumină asupra religiei americane ca nimeni altcineva Echivalentul estetic al combinaţiei noastre naţionale de orfism. entuziasm şi gnosticism este originalitatea şi nici chiar Emerson nu a fost atât de subtil în originalitatea lui ca Emily Dickinson. Ea a vrut să fie originală chiar şi în disperare şi a reuşit. Disperarea este pentru ea şi extaz sau transformare, iar golurile nu pot fi distinse în întuneric, nu din cauza orbirii, ci pentru că ea nu are încredere în sentimente. Ea ştie că dragostea nu e un sentiment, în timp ce durerea este. Există un aforism al lui Wittgenstein care o reprezintă perfect pe Dickinson:

„Dragostea nu e un sentiment Dragostea, spre deosebire de durere, poate fi testată. Nu putem spune: «Această durere n-a fost adevărată pentru că a trecut prea repede».11

Oricare ar fi fost preferinţele psihosexuale ale lui Dickinson. ei nu-i plăcea durerea în sine. pentru că-şi gândise drumul dincolo de sentimente. Disperarea, pentru ea. nu e un sentiment: ca şi dragostea,

disperarea este testată. Cele mai originale poeme ale ei constituie tocmai acel test şi sunt şi cele mai cunoscute, cum ar fi 258:

E-o lumină piezişă-n ierni.
Cu după-amiezi pale – Grea ca melodiile Din mari catedrale.
Simţim cereşti sfâşieri.
Dar nu-s urme. nu vezi – Numai lăuntrice gropi între crezuri şi crez.
Nimeni n-a spus nimănui Ce-ascunde-acest greu semn.
O domnească tăcere Intră-n văzduh solemn.
— Când vine, lutu-ascultă.
Tac umbrele uşor şi când pleacă-i ca fumul Din ochii ce mor.

Părerea mea este că, pentru Dickinson. transformările erau în egală măsură legate de lumină ca şi golurile de întuneric. Cel mai bun biograf al ei. Richard Sewall. ne sugerează că „ea a fost un fel de specialistă a luminii" şi citează condescendenţa ei încântătoare faţă de precursorul ei Wordsworth. Într-o scrisoare din martie 1866. la vreo cinci ani după marea poezie a „lumina piezişe-n ierni":

„Februarie a trecut ca o patină şi ştiu cum e martie. «Iată lumina» a spus Străinul, «n-a fost pe pământ sau pe mare». Aş putea şi eu s-o opresc, dar nu-l vom întrista".

Wordsworth este Străinul, pentru că Dickinson l-a identificat cu aşteptarea unui străin în poezia lui Coleridge *Grindină la miezul nopţii*. Atât natura, cât şi conştiinţa sunt „străine" în poezia lui Dickinson şi formula compozită a maestrului sau a precursorului de sex opus este. de asemenea, sugerată în personajul străinului. Când Wordsworth, în *Elegii*, compuse la castelul Peele. scria că lumina viziunii nu a apărut pe mare sau pe uscat, ci a fost doar visul poetului, nu avusese şansa să \adă sfârşitul de iarnă în New England. când „după-amiezile se întorc", pentru a cita rescrierea de către Wallace Stevens în *Poeziile climatului nostru* a „luminii piezişe-n ierni" a lui Emily Dickinson.

Marea întrebare a lui Stevens: „Ce mai e acolo în afară de vreme?" primeşte un răspuns (cum ştia şi Stevens) în superba lirică a disperării scrisă de Emily Dickinson. Poemul ei e plin de negaţii, de oximoronice „cereşti sfâşieri" şi „domnească tăcere". Lumina revelează disperarea exprimată de substantive: „sfâşieri"…tăcerea", dar adjectivele: „cereşti"…domnească" sugerează că lumina trebuie totuşi întâmpinată cu bucurie, ca ceva deasupra firii. A fi lovit de vibraţia

cântecului dintr-o catedrală este ceva destul de ciudat, accesibil numai unei sensibilităţi superioare, în stilul pragmatismului lui Emerson. Dickinson a descoperit „lăuntrice gropi 1, care reprezintă într-adevăr, o schimbare a sensurilor dincolo de posibilitatea de a mai învăţa ceva

O lumină piezişe-n ierni, „anume" în dublu sens, este identificată drept „greu semn" pecete a disperării, nu una din cele şapte peceţi ale apocalipsei, ci una descrisă mai degrabă ca o inversiune a peceţii erotice, puse pe inimă, în „Cântarea cântărilor" …

„Pune-mă ca o pecete pe inima ta, ca o pecete pe braţul tău;

căci dragostea este tare ca moartea şi gelozia este neînduplecată ca Seolul;

jarul ei este jar de foc, flăcări ale Domnului". *

Dickinson nu găseşte nicio cicatrice şi totuşi o pecete a fost lăsată asupra ei. Disperarea, ca în majoritatea poemelor ei. este aparent ontologică, dar în profunzime erotică, şi o lumină piezişe-n ierni îi aduce melancolia datorată pierderii. Acesta face parte din înţelesurile ascunse printre rânduri ale strofei finale, unde ni se vorbeşte de venirea şi plecarea razei de lumină, în timp ce scurtul interval de strălucire s-a terminat deja Natura care ascultă şi umbrele care-şi ţin suflarea sunt unele din metaforele cele mai frumoase ale lui Dickinson. dar elipsa ei e şi mai subtilă. Ni s-au relatat efectele luminii de-a lungul poemului, dar nu ni s-a spus nimic de lumina însăşi, decât că se reflectă pieziş, deviat Fiecare cuvânt are de fapt o anumită abatere sau înclinaţie, după cum susţinea Nietzsche, şi astfel fiecare cuvânt, ca o prejudecată, e deja o deviere, chiar dacă adevărul ar trebui întotdeauna spus astfel, indirect, după Dickinson. Pieziş" este deci un cuvânt al cuvintelor şi. folosindu-l. Dickinson obţine o nouă metaforă a disperării ei.

Nu cred că interpretarea standard a poemului e cea potrivită; nu e vorba aici de teama de moarte. Ceea ce căderea piezişă a lumii adaugă la „lăuntrice gropi" este doar *q* nouă teamă, una care presupune pierderea erotică şi în viitor, ceea ce va pune încă o pecete pe inima poetei. Chiar transformările negative la Emily Dickinson aparţin încă sublimului american, sunt încă afirmări ale unui sine misterios, ce nu ţine de natură. Nici lumina ei piezişă nu e una naturală, ea e o sinecdocă pentru devierea din conştiinţa poetei însăşi. Blake spune că devenim ca ceea ce privim, dar Dickinson e mai

aproape de Emerson, care crede că nu vedem decât ceea ce sunteni Ceea ce o lovește pe Dickinson nu e total exterior ei; suferința imperială e deja a ei. Într-o oarecare măsură, ca și rana cerească. Conștiința ei. rareori pasivă, e reprezentată în poezie răspunzând luminii cu o strălucire nouă. împotriva Străinului. Wordsworth.

Cântarea cântărilor. 8: 6. trad. rom. D. Comilescu (1921.1932) – n. te ea a afumat corect că i-a luat lumina ce nu fusese niciodată pe uscat sau pe mare.

Cel mai misterios element al poeziei „luminii piezișe" este sensul ei ascuns, dincolo de pragmatismul general al lui Dickinson. Într-o lirică a „lăuntricelor gropi", liniștea urmează luminii și îi conferă semnificația adâncă. Un an mai târziu, în poemul 627. Dickinson a realizat cea mai mare creație lirică a ei bazându-se pe o intuiție similară. Alături de poemul lui Whitman, *Pe când înflorea liliacul*, poemul 627 mi se pare o culme a poeziei americane și a sublimului ei:

Nuanța ce n-o pot purta – sublimă – Culoarea-i prea îndepărtată Aș putea s-o duc în bazar – Pentru o guinee să fie-arătată – Frumosul – inefabilul veșmânt – Ce ochiul îl îmbată Precum alaiul Cleopatrei Ar trece iar – pe boltă – Clipe ce stăpânire pun Pe sufletul supus și-i lăsa-n urmă-o vrajbă Prea rară – de nespus – Privirea înfocată – sorbită-n peisaj – De parcă-abia au tăinuit Secret ce încerca să-și facă drum Car triumfal – spre asfințit – A verii caldă pledoarie și al zăpezii moale plin Ce taine sub tul o ascunde De-a veveriței teamă – ele știu.

Căci râd de noi – în felul lor de neînțeles – Până când ochiul înșelat de zise-nchide mândru – în mormânt – O altă cale – de-a privi – Avem aici. adunată la un loc, întreaga ei poetică, emersoniană și anti-emersoniană. În același imp. O nouă și foarte individualizată „încredere în sine" și o mare renunțare la nume. O negație dialectică și profundă, ca și eseurile lui Nietzsche sau Freud. Poemul lui Dickinson pare să recunoască, așa cum nu reușește niciun alt poem din secolul ei „că noi suntem întotdeauna asediați de perspective diferite. La limita ei, arta lui Dickinson pare să fie un mod de a gândi și a scrie despre posibila ieșire din cetatea asediată Ea știe totuși că suntem obligați să trăim în limitele poemului primordial, al perspectivelor precursorilor noștri. Aforismele lui Nietzsche din *Voința de putere*, scrise la o generație după ce Dickinson ajunsese la faza majoră a creației ei, pot fi privite ca un comentariu la poemul „nuanței". Iată un fragment din

secţiunea 1046 (cca. 1884) a *Voinţei de putere*:

„Vrem să ne menţinem în limitele simţurilor noastre şi a încrederii în ele – să gândim consecinţele lor până la capăt!

Lumea existentă, asupra căreia toate fiinţele pământului au lucrat ca să apară aşa cum este (durabilă şi schimbându-se încet), vrem să o construim mai departe – nu să o criticăm şi să o respingem drept falsă!

Scara noastră de valori face parte din această construire a lumii; ea accentuează şi subliniază

Trebuie să înţelegem fenomenul artistic primordial numit «viaţă»

Nietzsche propune un punct de vedere dublu, pe care Emerson şi Dickinson l-au realizat deja Trebuie să recunoaştem simultan conţingenţa percepţiilor noastre şi să găsim o nouă direcţie pentru aceste percepţii, ca şi cum nimeni nu ar fi perceput şi descris aceste percepţii! înaintea noastră în poemul „nuanţei" lui Dickinson, se accentuează ceea ce nu se potriveşte, secretul imperceptibil, metafora de neexprimat Versul] ultim: „O altă cale – de-a privi a fost greşit interpretat de critica feministă, ca o alternativă a propriului sex de a vedea lumea Dar acesta e un poem dificil şi unic, ce nu se poate înţelege decât printr-o lectură] atentă şi subtilă, nu prin zelul polemic sau ideologic, oricât de puţin ar i ameninţa acesta ordinea socială Ne confruntăm aici cu cea mai puternică minte apărută printre poeţii occidentali, vreme de patru secole, Oricare ne-ar fi orientarea politică şi scopurile, trebuie să fim foarte; precauţi să nu confundăm poziţia noastră cu a ei. Emerson. Nietzsche: şi Rorty ne atrag atenţia asupra perspectivismului. În timp ce Dickinson. făcând acelaşi lucru, are forţa poetică să ţintească mai departe, la un mod nou de a aduce individualitatea şi tradiţia canonică într-o relaţie dialectică în 1862, când Dickinson avea treizeci şi unu de ani. şi-a început corespondenţa cu blândul şi copleşitul de situaţie Thomas Wentworth Higginson, un erou în timp de război, dar şi de pace. Însă nu un Emerson în intelect Higginson a reprezentat una din cele câteva des –, chideri ale lui Dickinson către publicul ei. dar. ca şi ceilalţi, o căutare a ei mai mult El i-a oferit încă o confirmare a faptului că acea nuanţă;

sau culoare la care aspiră ea era atât de îndepărtată încât era absurd să o arate în bazarul publicaţiilor. Şi totuşi prima strofă nu e

lăudăroşenie; nu bazarul e accentuat, ci limitele artei ei, pe care ar vrea să o prindă sau să o poarte, dar nu poate. Patru metafore (sau culori) ni se oferă succesiv pentru a sugera „nuanţa" pe care „nu o pot purta": cerul, nemulţumirea generată de controlul impus sufletului, o anumită lumină a „privirii înfocate – sorbită-n peisaj", diferenţa anotimpurilor, de la vară la iarnă. Toate acestea au nuanţa drept antecedent, dar sunt unite, şi mai subtil, de o nerăbdare crescândă a reprezentării, de necesitatea de a portretiza negaţia – ceea ce „nu pot purta" – ca şi acum ar fi o prezenţă intens percepută.

Aceste patru negaţii sublime încep cu alaiul de curteni ai Cleopatrei, repetat. Într-o tonalitate subtilă, demnă de John Keats, într-o serie de „inefabil veşmânt", vizibile pe boltă. „Inefabil** nu e un cuvânt specific lui Emily Dickinson – mai apare doar o dată în cele 1775 de poeme şi fragmente ale ei, în poemul 799, când Dickinson observa că „durerea este inefabilă / Până când suntem noi înşine loviţi Poate că ceea ce „nu poate purta** şi interpreta nu a „lovit-o", astfel încât nuanţa „veşmântului** pare doar viziune, chiar dacă e percepută în mod natural. Aceasta s-ar afla în acord cu strofa următoare, a „clipelor ce stăpânire pun" *pe* suflet (sublinierea autorului), nu în el sau prin el.

Odată cu trecerea spre peisaj, suntem şi mai mult aduşi în tărâmul inefabilului: 11

„Privirea înfocată – sorbită-n peisaj – De parcă-abia au tăinuit Secret ce încerca să-şi facă drum Car triumfal – spre asfinţit – Ceea ce se poate percepe totuşi aici este farmecul. În toate sensurile, al cuvântului „inefabil". „Tăinuit", pe de altă parte. apare aici prima dată în lirica lui Dickinson şi, în epoca noastră post-freudiană, trebuie să ne amintim sensul mai vechi al cuvântului, ce se referă mai mult la ascunderea sau uitarea voită decât la cea involuntară. Peisajul, neobişnuit de umanizat aici. păstrează un secret, posibil manifestat într-o rază piezişă de lumină. Secretul se poate afla. parţial, din strofa următoare, revelaţia penultimă a poemului:

A verii caldă pledoarie şi al zăpezii moale plin – Ce taina sub tul o ascunde De-a veveriţei teamă – ele ştiu

Zăpada este un văl sau o mantie de tul. dar ce mister ascunde oare? Spre ce ne tentează vara. doar pentru ca iarna să ne arate apoi că tentaţia anotimpurilor e doar o altă iluzie? A tenta, a păcăli, a ascunde

sunt evaziuni generate de suspiciunea unei naturi umanizate şi perspectivizate că veveriţele ar putea afla secretul, ar pătrunde misterul. Veveriţele sunt ele însele componenta cea mai misterioasă a poemului Cum ar trebui să interpretăm versul: „Căci râd de noi – în felul lor de neînţeles –”?

În marele poem 1733, încă nedatat, ar putea exista un indiciu:

Niciun om n-a văzut spaima şi în casa ei N-a fost nicicând primit
Deşi prin locuirea asta neplăcută Natura lui umană a apărut

Fără să-şi recunoască frica, 3 rezistat Pân-a-ncercat să evadeze
Şi-o umbră de-nţelegere Vitalitatea i-a paralizat

Spaima este lebova (sau poate chiar iubitul „Domn ce va veni să judece lumea”), iar casa sa plină de spaimă este eternitatea, în care nu se poate intra fără să renunţi la vitalitate prin moarte. Umbra de înţelegere este o apărare deliberată împotriva principiului realităţii sau, aşa cum spunea Freud, a te împrieteni cu necesitatea morţii când se vorbeşte de „felul neînţeles* al veveriţelor care „râd de noi”, se poate înţelege că nu s-a putut restrânge înţelegerea de către ele a testului realităţii, spre deosebire de a noastră. Şi ele vor râde în continuare de noi:

Fină când ochiul înşelat de zise-nchide mândru – în mormânt –
O altă cale-de-a privi – Ochiul fiecăruia din noi a fost înşelat pentru că înţelegerea noastră a fost limitată şi ochiul se închide arogant, cu speranţa deşartă că se va deschide cândva din nou. Ce poate însemna „un alt mod de-a vedea* în contextul mormântului? Dacă nu cumva ultimul vers este ironie pură şi aspră (şi eu nu cred că este), ne întoarcem la perspectivismul pe care Dickinson l-a învăţat de la Emerson şi l-a dezvoltat mult în propria ei poetică Perspectivismul ei este o modalitate nouă de a vedea pentru că vede ceea ce nu se poate vedea, forţele care conferă peisajului şi anotimpurilor înţelesuri umane. Ochiul ei nu mai e înşelat pentru că ea şi-a luat partea ei cu forţă Ceea ce „nu poate purta” este într-adevăr „special” şi receptivitatea voinţei ei o compensează cu o mare putere de renunţare la nume.

Voinţa de putere la Emerson şi la Nietzsche este tot receptivă, dar reacţia ei este interpretarea naturii sau naturii umane. Modalitatea lui Dickinson, de a vedea sau de a dori. cercetează, nu interpretează, rămânând într-o alterietate atât a punctului de vedere cât şi a

proceselor naturale. Originalitatea ei rămâne neegalată; nici chiar forţa poeţilor ce o urmează – Wallace Stevens. Hart Crane, Elizabeth Bishop – nu o egalează pe a ei. Stranietatea ei, relaţia ciudată cu tradiţia îi asigură şi canonicitatea Mai mult, canonicitatea apare şi din puterea cognitivă şi abilitatea retorică, nu din modalitatea feminină de a scrie sau din ideologie feministă. Sublimitatea, unica posibilitate de transformare, se bazează pe renunţarea la certitudini şi la numele lor, transformându-le pe toate în goluri sau spaţii albe. Aceasta îi conferă ei şi cititorilor ei autentici o nouă modalitate de a vedea, chiar şi în întuneric.

13. Romanul canonic: *Casa umbrelor* de Dickens şi *Middlemarch* de George Eliot

S-ar putea ca noua epocă teocratică a secolului XXI, fie ea creştină, musulmană (sau amândouă sau niciuna), să se combine cu era computerelor, deja prezentă prin primele ei verşiuni: „realitatea virtuală" şi „hipertextul". Combinată cu televiziunea mondială şi cu noua universitate a resentimentului (deja consolidată), va da naştere unei fiare care va distruge canonul literar pentru totdeauna S-ar putea ca romanul, poemul şi piesa de teatru să fie toate înlocuite. Până atunci, acest capitol va fi o confruntare nostalgică cu romanul canonic, în forma lui cea mai puternică. Romanul, urmaş al povestirilor sentimentale, acum arhaice, a devenit el însuşi arhaic după ce limitele sale au fost atinse de Joyce. Proust. Kafka. Woolf. Mann, Lawrence. Faulkner. Beckett şi continuatorii sud-americani ai lui Steme sau Faulkner. În perioada lui de înflorire, în epoca democratică, maeştrii romanului erau uimitor de numeroşi: Austen. Scott, Dickens, Eliot. Stendhal, Hugo, Balzac. Manzoni. Tolstoi. Turgheniev. Goncearov. Dostoievski, Zola. Flaubert. Hawthorne. Melviile. James. Hardy. cu un epilog numit Conrad. După Conrad. perspectiva asupra eului s-a schimbat şi ficţiunea literară în proză a intrat în faza care se încheie acum.

Niciun alt romancier al secolului al nouăsprezecelea, nici chiar Tolstoi. nu a fost mai puternic decât Dickens. care rivalizează în inventivitate cu Chaucer şi chiar cu Shakespeare. Mulţi critici tind să considere acum *Casa umbrelor* romanul lui central; acest roman a fost *Portretul artistului în tinereţe* pentru el, deşi afecţiunea sa se îndrepta mai mult spre *David Copperfâeld*. Universul lui Dickens. Londra

fantasmagorică şi Anglia vizionară, apare în *Casa umbrelor* cu o claritate şi o pregnanţă neegalate vreodată înainte sau după acest roman. Niciun alt roman englezesc nu dovedeşte atâta inventivitate, deşi se inventează mai mult în maniera lui Ben Jonson decât a lui Shakespeare. Protagoniştii lui Dickens nu evoluează de-a lungul romanului şi tind să fie diminuaţi de acţiune – observaţie în care sunt de acord cu G.K. Chesterton. criticul cel mai bun al lui Dickens, ca şi al lui Chaucer sau Browning, după părerea mea. Nu ne aşteptăm ca Uriah Heep sau Pecksniff sau Squeers să se schimbe aşa cum nu ne aşteptam nici la mutaţii în conştiinţa unor personaje ca Volpone sau Sir Epicure Mammon. Totuşi.

Esther Summerson se schimbă continuu; Dickens este deseori subestimat când e vorba de subtila creaţie a naraţiunii ei, la persoana întâi, ca şi a personalităţii şi caracterului său.

Nu mă consider un sentimental, dar trebuie să admit că de câte ori recitesc romanul, am tendinţa să plâng odată cu Esther Summerson. Cititorul nu poate citi cartea decât identificându-se cu ea, în sensul tradiţional, singurul potrivit aici. Altfel, mai bine nu o citeşte. Când trecem printr-o traumă, suntem cu toţii versiuni ale lui Esther, trăim din amintiri. Esther plânge la cel mai mic semn de bunătate sau afecţiune; la fel, dacă nu suntem nişte cadavre vii, suntem şi noi tentaţi să plângem. Orice moment de ieşire din traumă e însoţit de lacrimi de bucurie şi uşurare.

Trauma lui Esther este universală pentru că i-au murit părinţii şi asta ni se întâmplă tuturor mai devreme sau mai târziu. Critica feministă consideră că Esther este victima unei societăţi patriarhale şi nu vrea să-l admire pe John Jamdyce, împotriva întregii arte a reprezentării la Dickens. Ca orice mare scriitor însă, Dickens nu e mai patriarhal decât Shakespeare, iar creatorul lui Rosalind şi al Cleopatrei nu mi se pare deloc patriarhal. Ce ideologie reprezenta Shakespeare ca om nu putem şti, pe când Dickens, soţul, tatăl şi profetul înţelepciunii căminului familial a fost. desigur, un, ideolog al patriarhatului, respins, pe bună dreptate, de John Stuart Mill. Dar romancierul Dickens, creatorul lui Esther Summerson. nu e deloc ideolog. Esther. care nu poate să nu se arate nemulţumită de sine însăşi, este unul din personajele cele mai inteligente din istoria romanului şi mi se pare un portret mult mai autentic. alcătuit din caracteristici principale ale

creaţiei lui Dickens, decât însuşi David Copperfâeld Dickens n-ar fi mărturisit niciodată ca Flaubert; „Doamna Bovary sunt eu”; ar fi fost şi foarte ciudat să spună: „Esther Summerson sunt eu”, dar eu cred că totuşi acesta e adevărul.

Esther este figura unificatoare a intrigii din *Casa umbrelor*. Numai ea poate să aducă laolaltă labirintul kafkian al tribunalului şi tragedia mamei ei. Lady Dedlock. Legătura ei cu tribunalul nu stă în căderea lui Richard Carstone şi căsătoria acestuia cu Ada. ci în negarea justiţiei, prin paznicul ei, John Jamdyce, negaţie la care participă ea însăşi. Funcţia principală a lui John Jamdyce în *Casa umbrelor* nu este doar aceea de a fi cel mai blând şi altruist dintre patriarhi, ci mai ales aceea de a face ca justiţia să fie continuu respinsă, pentru a dovedi că labirintul creat de om poate fi demontat de om. Una din binecuvântările influenţei lui Dickens asupra lui Kafka a fost şi impactul borgesian al lui Kafka asupra înţelegerii lui Dickens de către noi. Justiţia, ca şi procesul sau castelul lui Kafka. e o viziune gnostică: legea e uzurpată de creatorul lumii, de Demiurg. Blake nu l-a influenţat deloc pe Dickens. şi totuşi *Casa umbrelor* este o carte în stilul lui Blake datorită unei perspective gnostice comune, deşi impulsul eretic al lui Dickens nu e deloc unul conştient Justiţia din *Casa umbrelor* nu poate fi reformată: ia foc şi dispare doar când refuzi să o priveşti, aşa cum fac John Jamdyce şi Esther Summerson. Acesta pare a fi înţelesul apocaliptic al arderii bietului domn Krook. una din celebrele ciudăţenii din *Casa umbrelor* (deşi sunt multe altele, într-un roman care e şi fantastic totodată). Nebun, dar blând, Krook se aprinde ca un rug din cauza identificării sale. simbolice şi autoconsimţite, cu înaltul lord cancelar.

Esther Summerson a generat întotdeauna atitudini critice diferite, din timpul lui Dickens până azi. Nu cred că s-a întâmplat asta însă în cazul cititorilor obişnuiţi sau al criticilor cu mai multă intuiţie. Ironiile retorice din *Casa umbrelor* sunt mai abundente în capitolele cu narator anonim. Dickens exclude ironia din pasajele în care Esther este naratorul până când ea e destul de vindecată şi de puternică pentru a-şi afirma propriile judecăţi ironice, împotriva lui Skirrâpole, de exemplu, şi a altora. Ea pare mai puţin un experiment al lui Dickens în reprezentarea altruismului sau a traumei chiar, pe cât este o încercare, desigur shakespeariană, de a reprezenta schimbarea psihologică. Cum

a înţeles el însuşi probabil, Dickens a creat-o oarecum împotriva propriului său geniu. Deşi e depăşită de fantasmagorii, în boala şi urmările ei. ea aparţine mult mai puţin lumii lui Dickens decât părinţii ei, căci atât Nemo, cât şi Lady Dedlock apar din turbulenţa specific dickensiant Esther e atât de diferită de stridenţele şi entuziasmul lui Dickens. Încât el pare uneori să se teamă de propriul personaj, pe care îl iubeşte totuşi. Ea este contribuţia lui la gama de eroine reprezentante ale voinţei protestante din literatura britanică. Începând cu Clarissa Harlowe şi încheindu-se cu femeile îndrăgostite ale lui Lawrence: Ursula şi Gudrun Brangwen, cu surorile, Margaret şi Helen, din romanul lui Forster *Sfârşitul lui Howard* sau cu Lily Briscoe*din Spre e far* de Virginia Wolf.

Esther pare mai puţin solitară, dacă o comparăm cu Dorothea Brooke din *Middlemarch* sau cu Marthy South din *Pădurenii* lui Thomas Hardy. O voinţă altruistă este un oximoron, dar, în felul ei. Esther are propria ei retorică şi modalitatea ei caracteristică este subînţelesul. Ea este o supravieţuitoare şi blândeţea ei este un mod de apărare împotriva traumei. Întreaga ei personalitate este orientată în funcţie de un scop clar. pentru a rezista traumei şi societăţii maniace, care consideră o vină să fii copil nelegitim. Deşi nu-şi iroseşte energia pentru a lupta împotriva propriei societăţi, nici nu cedează unor judecăţi morale obscene, nici chiar atunci când. copil fiind, e obligată să îndure tiradele naşei despre ruşinea ei fără de margini. Chiar şi la vârsta copilăriei. Esther ştie că e nevinovată şi că salvarea ei din nebunia societăţii depinde de propria inteligenţă morală şi de capacitatea nesfârşită de a răbda Retorica ei de autoînjosire e o puternică apărare nu numai împotriva unui sistem abominabil, dar. şi mai important. împotriva propriei traume, de care e pe deplin conştientă… Tăcerea, exilul, inteligenţa", singurele arme pe care şi le va îngădui eroul lui Joyce. Stephen Dedalus.

sunt derivate de Joyce nu din atitudinea lui David Copperfield. ci din aceea a lui Esther Summerson. care rămâne. cu toată pasivitatea ei, cea mai formidabilă conştiinţă din creaţia lui Dickens şi din toată literatura epocii democratice.

Critica „materialistă1 a şcolii resentimentului poate foarte bine să nu o placă pe Esther; ea nu e un ideal feminist sau un exemplar marxist al rebeliunii. Eroina acceptată în acest sens ar putea fi

Hortense. Înaintaşa doamnei DuFarge din *Poveste despre două oraşe*, scrisă cu şapte ani mai târziu. Hortense, ca şi doamna DuFarge, stimulează masochismul lui Dickens şi al cititorului, dar e depăşită de inspectorul Bucket, cel mai ciudat dintre vizionarii lui Dickens. Expresionistă, neliniştită, vorbăreaţă, ucigaşă, atrăgătoarea Hortense nu este un surogat pentru Lady Dedlock (aşa cum afirmă critica feministă), ci personajul opus lui Esther, accentuându-i caracterul liniştit şi pasivitatea wordsworthiană plină de înţelepciune.

Este Esther victima unei societăţi patriarhale? Trauma ei e mult prea individuală ca să o putem atribui stigmatului mai mare în cazul unei fetiţe ilegitime decât al unui băiat ilegitim. Nici răbdarea ei încăpăţânata nu poate fi considerată o lipsă de autopreţuire. Aici, din nou în stilul lui Borges. Kafka ne ajută să înţelegem mai bine *Casa umbrelor*, pentru că el este maestrul a ceea ce eu numesc răbdare canonici Singurul păcat pentru Kafka este nerăbdarea, şi există şi ceva teribil de kafkian la Esther Summerson, ceva din Kafka omul, nu din personajele sale. Trauma personală a lui Kafka este paralelă cu aceea a lui Esther (şi cu a lui Kierkegaard). Toţi trei sunt adepţi ai aducerii aminte. E ca şi cum Esther ar fi aşteptat, încă de la naştere, apariţia unui tată bun şi puternic. John Jamdyce, o figură la fel de bine conturată în *Casa umbrelor* ca şi Esther însăşi. Dacă Esther este în mod esenţial Dickens însuşi său. cum ar fi spus Walt Whitman, eul real al lui Dickens. John Jamdyce este tatăl idealizat pe care Dickens şi l-ar fi dorit mai mult decât pe tatăl real. asemănător cu Micawber.

Noii critici de azi continuă să bombăne că Dickens nu ne spune care a fost sursa veniturilor substanţiale ale lui Jamdyce. Aceasta înseamnă însă să nu înţelegi natura *Casa umbrelor* – mai mult roman sentimental decât social. Blândul Jamdyce aparţine idilei. Poate că nişte elfi lucrează pentru el undeva. Într-o vale a fericirii, confecţionând bani de aur. Numele pe care i le dă el lui Esther sugerează că ea ar putea deveni o bătrânică asemenea doamnei Durden. lui Pânza de păianjen sau oricărui alt personaj din poveşti, iar dragostea lui plină de grijă este şi maternă şi paternă în acelaşi timp. Alături de dubletul mamă-tată din romanele sentimentale, apare acel patos al vieţii irosite, al unui mare refuz, desigur legat de aversiunea totală a lui Jamdyce pentru labirintul justiţiei. Dickens nu ne spune ce l-a făcut pe acest izvor de bunătate să se retragă în *Casa umbrelor*.

Merită să notăm că majoritatea personajelor din *Casa umbrelor* sunt construite după prototipuri: Skimpole după eseistul romantic Leigh Hunt, Boythom după poetul Walter Savage Landor, Bucket după un cunoscut poliţist londonez, Hortense după o criminală belgiană, Maria Manning, la a cărei execuţie publică au asistat şi Dickens şi Melville. Doamna Jellyby, domnişoara Flute, Jo şi toţi ceilalţi îşi au propriile modele, Esther însăşi semănând cu Georgiana Hogarth, cumnata lui Dickens, la care el ţinea foarte mult şi care-i conducea gospodăria. Sir Leicester Dedlock pare să fi fost cel de-al şaselea duce de Devonshire, în timp ce Lady Dedlock, ca şi John Jamdyce, e pură invenţie. Ceva din Dickens, probabil ceea ce nu se poate identifica cu Esther, se poate observa la Jamdyce, dar substanţa lui primordială, ca şi în cazul lui Lady Dedlock, este idilică. Jamdyce se fereşte de recunoştinţă nu dintr-un impuls autodistractiv, ci pentru că nu e o virtute idilică. La fel. refugiul în moarte al lui Lady Dedlock e povestire sentimentală, o pedeapsă parabolică dată păcatului feminin de către societatea masculină. Dacă ea îşi recunoaşte vina, nu e vorba aici de faptul că a avut un copil nelegitim, ci că l-a abandonat şi l-a expus lipsei de dragoste.

Toate acestea sunt însă material de roman sentimental, şi nu au de-a face cu politica patriarhală. Refuzul viziunii idilice are loc când Dickens rupe şirul renunţărilor şi Q face pe Jamdyce să înţeleagă că adevărata sa responsabilitate pentru Esther este paternă. Căsătorindu-se cu Woodhouse şi nu cu Jamdyce. Esther e eliberată de supradeterminare: ea nu va repeta povestea mamei ei Trauma nu e total uitată, ea continuă să o bântuie, dar simţim totuşi că Esther nu se va mai lăsa nicicând convinsă de propriile tendinţe negativiste. E uimitor cum reuşeşte Dickens să ne releve conştiinţa personajului.

Cu Jamdyce însă lucrurile nu stau la fel şi, dacă noi nu ştim prea multe despre el, înţelegem că el însuşi nu ştie totul şi nici Dickens. Jamdyce nu şi-a căutat niciodată cu-adevărat o soţie, orice ar fi gândit despre asta, ci două fiice şi un fiu. Îşi pierde fiul, pe Rick, în nebunia indusă de sistemul justiţiei, dar o are din nou alături pe Ada, iar Esther se află prin apropiere. Nu suntem însă lămuriţi de ce a dorit el. la un moment dat. să se însoare cu Esther, având în vedere că el nu prea are tendinţe erotice. În timp ce ea. ca şi mama ei, le are. Poate că se temea că ea se va transforma într-o nouă Lady Dedlock. ajungând şi ea la

disperare. dar. stând împreună în *Casa umbrelor*. această teamă a dispărut.

Adevărul poate fi foarte simplu: el nu e la fel de puternic ca Esther. cum îşi dă şi el seama, şi luptă împotriva singurătăţii, acel spirit al solitudinii care torturează lumea romanului sentimental, prin bunăvoinţa lui plină de solicitudine. Niciun cititor al cărţii nu va bănui că Jamdyce nutreşte vreo dorinţă pentru Esther: dacă mariajul proiectat poate părea semiincestuos. aceasta s-ar întâmpla numai din perspectiva ei. nu şi a lui Nici Dickens, nici cititorul nu doresc căsătoria lor şi, în final, vedem că nici Esther sau Jamdyce nu o prea doresc.

Există însă o enigmă ce depăşeşte *Casa umbrelor*. Problemei voinţei la Dickens cred că i se datorează mult din stranietatea şi fascinaţia lumii sale fictive. La George Eliot putem întâlni o claritate morală nepotrivită cu o ficţiune atât de deosebită, dar şinele rămâne liber. Turbulenţa scenelor lui Dickens ridică uneori energia deasupra voinţei şi ne face să ne întrebăm dacă nu există tipuri diferite de voinţă la personajele lui Dickens. La Shakespeare, ca şi în ceea ce am convenit să numim realitate, voinţele individuale diferă în grad, dar nu în substanţă La Dickens, personajele negative au un tip de voinţă, cele groteşti – altul şi cele mai blânde – un al treilea tip. Deşi criticii îi consideră, în general, pe Jonson şi Molière precursorii lui Dickens, Jonson împărtăşind, în mod special, teribila poftă de viaţă dickensiană, Dickens nu a devenit un dramaturg. Piesele sale nu i-au confirmat aşteptările. Ca actor unic, jucând toate rolurile din romanele sale, el a fost însă copleşitor. Consumul enorm de energie din aceste spectacole, jucate în faţa unui public numeros, care-l adora, a contribuit desigur la moartea lui prematură, la vârsta de cinzeci şi opt de ani.

Deşi e pus în umbră de Dostoievski şi de Kafka, Dickens nu a mai fost egalat de nimeni în literatura de limbă engleză Cum s-ar putea egala o artă în care poveştile sunt spuse de parcă ar fi epopei ale realismului social? Northrop Frye a găsit esenţa romanelor lui Dickens în insistenţa că ceea ce trebuie să fie nu trebuie niciodată anihilat de o situaţie dominantă într-un anumit moment. Criticii nemulţumiţi de finalul fericit al *Casa umbrelor*, par coborâţi din Curtea de Justiţie. Domnul Pickwick rămâne personajul dickensian arhetipal şi momentul cel mai subliryi ar putea fi recitarea, de către doamna Leo Hunter, a propriei sale *Ode pentru broască* în *Documentele postume ale clubului*

Pickwick. *Casa umbrelor* are câteva epifanii sublime, cum e şi normal pentru cea mai puternică operă a lui Dickens, incluzând un moment dublu, în care cele două linii narative ale cărţii se întâlnesc, în fuga lui Lady Dedlock. Capitolul 56 se încheie cu viziunea inspectorului Bucket:

„Acolo el urcă în mintea lui un turn înalt şi priveşte departe, împrejur. Vede multe figuri solitare, târându-se pe străzi; multe figuri solitare afară pe câmpuri, pe drumuri, zăcând pe lângă căpiţe de fân. Dar figura pe care o caută el nu e prinţe ele. Vede alţi solitari, pe poduri, privind de sus. sau în locuri umbrite, pe malul râului. şi un obiect negru, negru şi fără formă, luat de ape. mai solitar ca orice altceva. îl face să fie şi mai atent.

Unde e ea? Vie sau moartă, unde este? Dacă. În timp ce-şi împăturește batista şi o pune cu grijă la loc. ar fi capabil, printr-o putere magică, să-şi aducă în faţa ochilor locul unde ea a găsit-o şi peisajul nocturn, de lângă căsuţa unde ea acoperea copilaşul, ar putea-o aduce şi pe ea acolo? în câmp liber, unde ard cuptoarele de cărămidă cu flacără palidă, albăstruie, unde acoperişurile de paie ale căsuţelor dărăpănate, în care se face cărămida, sunt împrăştiate de vânt, unde pământul şi apa sunt îngheţate bocnă şi unde moara, în care mârţoaga slabă şi oarbă se învârteşte toată ziua, pare un instrument de tortură, traversând acest loc părăsit şi blestemat, se vede o figură singuratică şi tristă, bătută de vânturi şi zăpezi, departe parcă de orice altă fiinţă umană. E figura unei femei, dar e sărăcăcios îmbrăcată şi haine ca astea nici măcar n-au păşit pragul reşedinţei familiei Dedlock”.

Bucket este aici reprezentantul lui Dickens şi ceea ce vede el este adevărul: autodistrugerea lui Lady Dedlock. Viziunea lui e de coşmar, foarte asemănătoare cu cea a lui Browning din *Childe Roland a venit în turnul negru*, scrisă în 1852, anul în care a fost începută *Casa umbrelor*, chiar dacă aceasta nu a fost publicată până în 1855. Dickens nu citise probabil poemul când a compus viziunea lui Bucket. deşi posibilitatea nu e complet exclusă, pentru că John Forster îi împrumuta uneori manuscrise ale lui Browning. Analogia este mai interesantă însă decât orice influenţi Contemporani (amândoi s-au născut în 1812). Browning şi Dickens au compus viziuni paralele în cel de-al patruzecilea an al vieţii lor. Bucket priveşte: „moara. În care o mârţoagă slabă şi oarbă se învârteşte toată ziua 1 în timp ce

aventurierul de Browning observă prima dată: „Un cal orb şi slab de-i numărai os cu os, / Pălind mirat şi el de cum acolo a ajuns". Apoi. după calul roşcat şi scheletic, vede un instrument infernal, asemănător cu „instrumentul de tortură" al lui Dickens:

Mai mult – înaintând – văzu o roată la ce ticăloşie urma să folosească!

Ori plug era şi părea să-nvârtească Trupuri umane ca vârtelniţa mătasea.

Unealta lui Tophet. uitată pe pământ Ori ruginită şi adusă s-o ascută.

Browning şi Dickens sunt doi mari maeştri ai grotescului, dar acesta este singurul lor punct de întâlnire. Viziunea, comună amândurora. e dominată de coşmarul morţii poate pentru că amândoi trec pragul spre a doua jumătate a existenţei lor. Viziunea lui Esther Summerson. din capitolul următor. Începe când ea îl însoţeşte pe Bucket în încercarea lui deşartă de a o salva pe mama ei. dispărută:

„Ferestrele transparente ce lăsau să se vadă focul şi lumina, atâta căldură şi strălucire pe lângă frigul şi întunericul de afară, au dispărut în curând şi am rămas să frământăm şi să strivim zăpada moale sub roţi. Înaintam cu greu. dar drumurile nu erau cu mult mai rele decât le ştiam şi nu aveam de mers decât nouă mile.

Tovarăşul meu, fumând – mă gândisem la ultimul han să îl rog să o facă, când l-am văzut stând confortabil în faţa şemineului. Învăluit într-un nor de fum – era la fel de vigilent ca totdeauna; cobora şi urca la loc de câte ori întâlneam o locuinţă sau o fiinţă umană. Îşi aprinsese o lanternă mică, ce părea să-i placă foarte mult, căci aveam deja felinare la trăsură, şi se întorcea mereu spre mine să vadă dacă am nevoie de ceva. Aveam o fereastră mică la capătul trăsurii, pe care nu o închisesem – mi s-ar fi părut că las afară speranţa. **

Strivirea zăpezii sub roţi reprezintă trecerea unui obstacol, posibilitatea, pentru Esther, de a-şi recunoaşte mama şi duce la o altă viziune, în stilul lui Browning, a morii demonice: „Ne aflăm din nou pe drumul melancolic pe care am venit, tăind zloata şi zăpada înmuiată, de parcă ar fi fost prinse în roata unei mori. ** Dar acolo unde Browning şi Bucket văd un instrument de tortură, Esther Summerson vede întoarcerea celei izgonite, trecând peste bariera impusă de traumă. Aici, ca şi în alte momente de criză înfăţişate în romanele sale.

stilul lui Dickens este profund, corect şi sugestiv. Există o corectitudine secretă a celor mai îndrăzneţe imagini. La fel se poate spune şi despre Edgar Allan Poe, care pare uneori o prezenţă fantomatică în *Casa umbrelor*. Dar fantasmagoriile lui Poe nu şi-au găsit limbajul adecvat intensităţii lor decât rareori. Metaforele şi discursul lui Dickens se potrivesc însă cu inventivitatea sa şi stranietatea canonică domină în *Casa umbrelor*.

Experienţa lecturii romanului *Middlemarch* nu are aproape nimic în comun cu adâncirea în lumea lui Dickens, unde „lectura** pare un termen prea tradiţional uneori pentru identificarea totală la care ne invită în *Casa umbrelor*. De la Shakespeare până la Dickens. numai Byron a mai avut un public atât de numeros, de care Dickens s-a bucurat încă de când avea douăzeci şi cinci de ani. Popularitatea de o viaţă a scriitorului diferă în gen şi în grad de cea a altor scriitori, printre care şi Goethe sau Tolstoi; ei nu au avut astfel de impact asupra tuturor claselor sociale şi asupra atâtor naţiuni. Am putea spune că Dickens, mai mult decât Cervantes, este adevăratul rival al lui Shakespeare când e vorba de influenţa universală şi el reprezintă, alături de Shakespeare. Biblie sau Coran, multieulturalismul autentic, deja accesibil nouă.

Nu ne miră că Shakespeare poate fi considerat un fel de Biblie laică: este însă uimitor cum Dickens. tradus şi citit pretutindeni, a devenit şi el un fel de mitologie cosmică. Amplitudinea lui canonică transcende limitele prozei de ficţiune, aşa cum Shakespeare. jucat pretutindeni, nu poate fi limitat la teatru. În acest sens. Dickens este o instanţă primejdioasă pentru romanul canonic din epoca democratică. Balzac. Hugo şi Dostoievski au şi ei ceva din spiritul lui Dickens. deşi ne poartă mai aproape de limitele romanului canonic. Stendhal. Flaubert. James şi George Eliot par. inevitabil, romancierii canonici care păstrează, esenţial, genul. Alegerea romanului *Middlemarch* nu e motivată doar de valoarea de necontestat a romanului, ci şi de inutilitatea lui specifică în acest moment grav, în care moraliştii folosesc literatura ca generatoare de schimbări sociale. Dacă există o fuziune exemplară între valoare estetică şi morală în romanul canonic, atunci George Eliot este exemplul desăvârşit, iar *Middlemarch* este cea mai subtilă analiză a imaginaţiei morale, poate chiar cea mai subtilă din proza de pretutindeni şi de oricând.

Încântarea începe în *Middlemarch* când poveştile şi adâncimea sau vioiciunea caracterizărilor devin dependente de arta retorică a lui George Eliot şi de controlul resurselor lingvistice, chiar dacă stilul ei nu este de neîntrecut Ea este totuşi mai mult decât o scriitoare de romane; ea intră în domeniul profeţiei morale" într-un mod cu totul nou, dezvoltat ulterior de D.H. Lawrence, care, la suprafaţă, nu seamănă cu George Eliot, dar care e, în fond, discipolul ei Există o legătură directă între Dorothea Brooke din *Middlemarch* şi Ursula Brangwen din *Femei îndrăgostite*; ţelul căutărilor lor este deplinătatea fiinţei şi alegerea evidentă a celei care caută este o varietate particulară de conştiinţă morală, aproape complet separată de originile ei protestante.

Nietzsche şi-a afirmat dispreţul faţă de George Eliot pentru presupusa ei convingere că poţi renunţa la Dumnezeul creştin fără să renunţi la morala creştină, dar el s-a făcut aici vinovat de o gravă neînţelegere. Eliot nu e o moralistă creştină, ci una romantică, sau una Wordsworthiană. Sentimentul moral vine la ea din odele *Ţintern Abbey*, „Revoluţie şi independenţă" şi *Sentimentul nemuririi*. Ea răspunde uşor ironic, dar şi recunoscând aceste influenţe, editorului ei, care „dorea mai multă lumină" în romanul pastoral *Silas Marner*:

„Nu mă mir că povestea mea, atât cât aţi citit-o, vi s-a părut sumbră. Ar fi trebuit să-mi dau seama că nu va interesa pe nimeni altcineva decât pe mine (fiindcă William Wordsworth a murit), dacă domnul Lewes nu a fost deja cucerit de ea Sper totuşi că nu vi se va părea o poveste tristă. În totalitatea ei, o dată ce ea pune în lumină – sau aşa îşi propune – influenţele benefice ale relaţiilor umane pure, naturale.

Silas Marner ne aminteşte de *Casa ruinată*. *Michael* sau *Bătrânul cerşetor din Cumberiand*, de acea viziune pastorală a omului ca fiinţă primordial bună. Această influenţă a lui Wordsworth a rămas întotdeauna fundamentală la George Eliot Moralitatea renunţării, la ea. are un sens numai pentru că obiectivul ei este de a-i trata pe ceilalţi nu ca şi când interesul lor ar prevala asupra propriului interes, ci ca şi când ei înşişi ar putea fi învăţaţi să practice acelaşi tip de renunţare. Aceasta pare acum un fel de idealism arhaic, dar la ea era manifestarea pragmatică a unui punct de vedere atât moral, cât şi estetic. Nici ea nici

Wordsworth nu înţelegeau prin „bine" o bunătate

convenţională. Ei ne ridică spre acel sublim moral al confruntărilor. În antiteză cu natura şi cu ceea ce noi numim „natura umană", solitar şi totuşi deschis spre comuniunea cu ceilalţi.

Totuşi nu ni-l putem închipui pe Wordsworth scriind romane. *Middlemarch* este o reprezentare uriaşă şi complexă a unei întregi societăţi provinciale din trecutul nu foarte îndepărtat; aceasta pare să fie în total dezacord cu viziunea lui Wordsworth. El rămâne însă, mai mult decât orice, romancier, precursorul lui George Eliot în cele mai mari realizări ale ei (dacă o excludem pe Gwendolen Harleth din *Daniel Deronda*). Am putea vorbi totuşi de doi precursori, combinându-l pe Bunyan din *Călătoria pelerinului* cu Wordsworth. legătură sugerată de Barry Qualls.

Acţiunea din *Middlemarch* se desfăşoară în 1830, perioada de reformă cu care a debutat epoca victoriană şi ideea speranţelor la nivel social este continuu în opoziţie cu dureroasa educaţie morală a protagoniştilor, Dorothea Brooke şi Lydgate. Aşa cum notează Qualls, când cei doi învaţă, într-un târziu, să se supună ficţiunilor propriului sine, ei sunt deja exilaţi şi separaţi de orice context comunitar. Viziunile lui Bunyan şi ale lui Wordsworth. deşi întotdeauna la baza naraţiunii, par străine de sorţile resemnaţilor Dorothea şi Lydgate; totuşi, ele persistă undeva, dincolo de aparenţa alegerii făcute. Martin Price, vorbind despre cursa în care e prins Lydgate de către Rosamond Vincy, observă că „George Eliot încearcă să explice, cu multă subtilitate, cum virtuţile omului pot să fie implicate în greşelile pe care acesta le comite şi chiar să le promoveze". Într-o viziune sublimă, acesta este şi patosul lui Margaret, din *Casa ruinată*, care se distruge şi îşi distruge şi familia prin puterea apocaliptică a speranţei ei în întoarcerea soţului. Subtilitatea aceasta îi aparţine atât iniţiatorului poeziei moderne, cât şi celei mai inteligente romanciere şi aici putem vedea încă o dată ceea ce îi datorează George Eliot lui Wordsworth.

La un romancier, poet sau dramaturg nu căutăm, în mod normal, puterea cognitivă, dar George Eliot, ca şi Emily Dickinson sau Blake şi Shakespeare, mai înainte, a regândit totul în manieră proprie. Ea este romancier şi gânditor (nu filosof). În acelaşi timp. şi deseori nu reuşim să o înţelegem pentru că subestimăm puterea cognitivă a perspectivelor pe care le creează. Există, desigur, o legătură între această putere şi capacitatea ei de intuiţie morală, dar ea dovedeşte, ca

moralist, şi o manieră directă ce o eliberează de o conştiinţă de sine excesivă, ce i-ar fi inhibat dorinţa de a-şi judeca personajele, implicit şi explicit.

Descendentul ei. În acest sens. este Iris Murdoch. care nu poate totuşi rezista unei comparaţii directe cu George Eliot din cauză că autoritatea morală a lui Eliot nu poate fi atinsă de niciun romancier la un secol după dispariţia ei. Astăzi nu mai avem sibile. literare sau spirituale, şi citim cu mirare şi nostalgie cronicile în care Eliot era receptată ca un oracol. Fragmentul cel mai cunoscut în acest sens este descrierea, făcută de către F.W.H. Myers. a vizitei scriitoarei la Universitatea Cambridge. În 1873:

„Îmi amintesc că ne-am plimbat împreună în Fellow's Garden, la Trinity College, într-o seară ploioasă de mai; incitată de discuţie şi referindu-se mai ales la cele trei cuvinte folosite atât de des ca izvoare de inspiraţie de către semenii noştri – Dumnezeu, nemurire, datorie – a afirmat cu toată seriozitatea că primul era de necuprins cu mintea, al doilea de necrezut, dar al treilea era peremptoriu şi absolut. Nu cred să mai fi auzit accente atât de inflexibile în confirmarea unei legi impersonale şi necoifipensatorii. Eu ascultam în timp ce se lăsa noaptea; faţa ei gravă şi impunătoare, de sibilă. se întoarse spre mine în întuneric; era ca şi cum ar fi retras înţelegerii mele cele suluri cu făgăduinţe, unul câte unul. lăsându-mi-l doar pe al treilea, teribil, cu predestinări. Şi când ne-am despărţit, printre copacii ca nişte coloane, sub ultimele licăriri ale unui cer fără stele, m-am simţit parcă privind, precum Titus Ierusalimul, locuri şi săli goale, un sanctuar lipsit de prezenţa sacrului, un cer fără Dumnezeu/1

Retorica înaltă de aici ar fi ironică, dacă ar fi scrisă de noi, dar ar fi o ironie fără sens. Ironic şi el uneori, dintre romancierii canonici. George Eliot a fost cel mai puţin comic dar şi cel mai greu de satirizat; nu există decât parodii involuntare ale operei lui. Sublimul moral ne dă o stare de nerăbdare, dacă nu e susţinut de o instituţie sau de o cauză Ne-a rămas totuşi ceva din aura lui George Eliot; o întrezărim, dar o dăm deoparte, vririd să vorbim mai mult despre ideile şi arta ei. Totuşi nu dispare cu totul pentru că e înrădăcinată în romanele ei şi mai ales în *Middletnarch*.

Părăsind rolul discipolului şi referindu-se la scrisorile şi notele ei. publicate postum. Henry James a fost nevoit totuşi să recadă în

aceeaşi retorică a contemplării sublimului: „Emana din ele un fel de valoare morală, dragostea de dreptate, adevăr şi lumină, un mod generos de a privi lumea şi un efort continuu de a ţine aprinsă torţa în spaţiile întunecate ale conştiinţei umane”.

James era într-adevăr elegiac, nu răutăcios, dar e de mirare cum poate un romancier să supravieţuiască unei astfel de laude. Un roman canonic nu este presupus a fi literatură sentenţioasă şi chiar foarte puţine sunt astfel, poate doar *Middletnarch*. *Iama decanului* al lui Saul Bellow ne creează o mişcare de recul. E o carte pe care o citesc, sunt de acord cu fiecare observaţie separat şi totuşi mă deranjează că este mereu tendenţioasă. În *Middletnarch* sunt rareori de acord cu intervenţiile frecvente ale autoarei, dar ele sunt totuşi binevenite, ca orice altceva din carte. Secretul lui George Eliot este măiestria cu care controlează ceea ce James numea. În recenzia din 1866. „un anume spaţiu intermediar unde morala şi estetica sunt consonante1. Poate că nici nu e un secret, ci doar personalitatea lui George Eliot însăşi, căci eu nu cunosc vreun mare scriitor, înainte sau după ea, la care tendinţele moralizatoare să constituie o calitate estetică şi nu un dezastru. Chiar dacă cineva e de acord cu cruciada pornită de Doris Lessing şi Alice Walker împotriva bărbaţilor, retorica lor exclusivistă nu poate să-i facă plăcere. Ar trebui să privim *Middlemarch* cu mai multă atenţie pentru a înţelege mai bine cum reuşeşte Eliot să armonizeze morala şi estetica la şi ultimul ei roman, *Daniel Deronda*, *Middlemarch* este conceput ambiţios, ca o structură amplă, cu o relaţie implicită, dar clară, cu *Divina comedie* a lui Dante. Alexander Welsh a observat asta în legătură cu *Middlemarch* şi atât el cât şi Qualls au sesizat influenţa în romanul *Daniel Deronda*. Dorinţa dantescă de a cunoaşte şi a fi cunoscut, de a rămâne în memoria celorlalţi, este considerată de Welsh motivul principal al celor doi protagonişti din *Middlemarch*: Dorothea, un fel de dublu al autoarei, şi Lydgate, pentru care Eliot pare să aibă o simpatie profundă, dar circumspectă. Dante, cel mai ambiţios dintre marii scriitori, a îndrăznit să-şi închipuie o judecată, în care toate personajele sale şi-au găsit finalitatea Ele se desfăşoară înaintea ochilor noştri, dar nu se pot schimba; şansa lor a trecut George Eliot, liber-cugetătoare plină de îngăduinţă, a făcut o alegere ciudată luându-pe Dante drept paradigmă, dar judecata ei morală severă ar putea explica afinităţile aparent surprinzătoare cu

creatorul *Divinei comedii*, care ar fi plasat-o probabil în cântul 5 din *Infernul*, oricât ne-ar fi de greu să ni-i imaginăm pe George Eliot şi George Henry Lewes ca pe nişte Francesca şi Paolo din secolul al nouăsprezecelea în *Infernul*, simpatiile ei s-ar fi îndreptat spre Ulise. a cărui căutare distructivă a cunoaşterii este arhetipul eroic pe care îl urmează personajele principale din *Middlemarch*.

Welsh consideră că Lydgate „este cel mai dantesc personaj, prin statura şi prin pedeapsa lui". Voi începe deci cu el şi cu contrastul dintre capitolul 15, în care este prezentat, şi capitolul 76, unde îşi recunoaşte înfrângerea. renunţând la orice speranţă de cunoaştere. Mai întâi apare Lydgate la douăzeci şi şapte de ani. un chirurg cu perspective şi cu o mare pasiune pentru cercetarea medicală:

„Nu ne e teamă să povestim iar şi iar cum se îndrăgosteşte un bărbat de o femeie, cum se căsătoreşte cu ea sau cum ajunge să fie. În mod fatal, despărţit de ea Oare din exces de spirit poetic sau din prostie nu obosim niciodată să descriem ceea ce regele James numea «farmecul şi blândeţea» feminină, să ascultăm vibrând strunele vechilor trubaduri, şi suntem neinteresaţi de celălalt farmec, plin de durerea gândului adânc şi de renunţarea la dorinţele mărunte? Dezvoltarea acestei poveşti pline de pasiuni diferă şi ea: e uneori căsătorie fericită, alteori frustrare şi despărţire în final. Nu rareori, catastrofa se leagă de cealaltă pasiune, cântată de trubaduri Căci în mulţimea celor de vârstă mijlocie, care-şi duc viaţa într-o monotonie zilnică premeditată, aşa cum şi-ar lega cravata dimineaţa, sunt destui care au dorit cândva să-şi croiască propriul drum şi să schimbe puţin lumea Povestea modelării în funcţie de simţul comun şi a eludării oricărei diferenţe nu şi-o mai spun însă nici măcar în gând, pentru că ardoarea lor în toată această luptă s-a răcit pe nesimţite, ca şi flacăra iubirii, până când într-o zi vechiul lor eu se întoarce ca o fantomă în vechea casă şi face mobila nouă să pară uzată. Nimic în lume nu e mai subtil decât această schimbare gradată! La început e ca o boare ce adie uşor dinspre voi sau dinspre mine şi îi molipseşte – când noi ne rostim neadevărurile pline de conformism şi tragem concluzii stupide; sau poate că vine din privirea unei femei.

Lydgate nu a vrut să fie unul din aceste eşecuri umane şi avea toate şansele pentru că interesul său ştiinţific a devenit curând entuziasm profesional: avea o încredere tinerească în munca cu care-şi

câştiga existenţa, neînfrânata de începutul schimbării care e în general numită ucenicie. Dusese cu sine la Londra, Edinburgh şi Paris, unde studiase, convingerea că profesiunea de medic era cea mai nobilă din lume. aflându-se la graniţa dintre ştiinţă şi artă. oferind cea mai bună alianţă între cuceririle intelectuale şi binele social. Natura lui Lydgate avea nevoie de această combinaţie: era o persoană sentimentală, cu un pronunţat spirit camaraderesc, care rezistase tuturor abstracţiunilor studiului său. Nu îl interesau doar «cazurile», ci îi păsa de John şi Elizabeth, mai ales de Elizabeth".

„Regele James" aici este regele însuşi, nu versiunea autorizată a Bibliei engleze, datând din timpul său; el vorbeşte de „farmecul şi blândeţea" doamnelor. Bietul Lydgate, care avea să moară. Înfrânt. la cinzeci de ani. devine unul din mulţimea oamenilor de vârstă mijlocie care nu-şi croiesc propriul drum şi nici nu schimbă lumea deloc. Dacă în loc de Tertius Lydgate am scrie Dick Diver. am putea introduce aceste paragrafe în *Blândeţea nopţii*, unde s-ar potrivi sigur ca idee. chiar dacă nu şi ca stil. Ca şi Lydgate. personajul lui Fitzgerald eşuează din cauza unei căsătorii nereuşite şi a altor acţiuni ce demonstrează că ambele personaje sunt doar nişte fiinţe „comune", cum le numeşte George Eliot Frank Kermode observă că *Middlemarch* este o cane despre aspectele sociale ale căsătoriei aşa cum *Curcubeul* este o carte despre aspectele ei spirituale". Fitzgerald pare să fi ţintit spre ambele aspecte, dar lipsindu-i inteligenţa lui Eliot şi intuiţia profetică a lui Lawrence. a eşuat, deşi *Blândeţea nopţii* rămâne un eşec minunat şi lui Diver i s-ar fi potrivit vestita afirmaţie a lui George Eliot despre Lydgate: „imaginaţia, care relevă acţiuni subtile, nevăzute chiar prin cele mai bune lentile şi atrase în întunericul din afară pe căi lungi, de urmat pas cu pas de către lumina interioară, acea energie sublimată, capabilă să inunde şi atomii eterici în spaţiul său ideal luminat".

Aceasta e versiunea paradisului dantesc la George Eliot. văzut ca un pelerinaj secularizat şi idealizat, şi aceasta este viziunea eşecului lui Lydgate sau a lui Diver. În înfrângerea lui. Lydgate îl anticipează din nou pe protagonistul din *Blândeiea nopiii*, care ajunge să practice medicina într-un orăşel din vestul statului New York. În capitolul 76 ni se prezintă căderea lui Lydgate. când îi spune Dorotheei:

… Îmi este foarte clar că nu mai am altceva de făcut acum decât să plec din Middlemarch cât de repede pot Pentru multă vreme nu voi

mai fi în stare să câştig niciun ban aici şi-şi e mai uşor să o iei de la capăt altundeva va trebui să fac şi eu ca alţi bărbaţi: să mă gândesc ce le place celorlalţi şi cum se pot câştiga – banii mai uşor. O să caut o mică breşă în mulţimea de londonezi şi am să mă strecor printre ei. O să merg într-o staţiune sau într-un oraş din sud. unde sunt destui englezi leneşi şi voi începe să mă chivernisesc. Aceasta este scoica în care va trebui să mă strecor. Încercând să-mi menţin sufletul viu".

Aceasta este căderea lui Lydgate, de la o căutare paradiziacă a cunoaşterii până la un loc în care sufletul numai poate fi păstrat viu şi nici trupul, se pare. O soartă diferită de a Dorotheei. care suportă purgatoriul unei căsătorii cu impotentul Casaubon şi supravieţuieşte pentru a se căsători, până la urmă. cu Ladisław. partidă nu foarte potrivită pentru ea. după cum susţin majoritatea criticilor, dar acesta nu e punctul de vedere al Dorotheei şi nici al lui George Eliot chiar dacă Lydgate este impresionant şi plin de prestanţă, mai ales în căderea sa. cartea este romanul Dorotheei şi ar fi putut fi numit, pe bună dreptate. *Dorothea Brooke* în loc de *Middlemarch*. Virginia Woolf insistă că Dorothea vorbeşte pentru toate eroinele lui George Eliot:

„Aceasta e problema lor. Nu pot trăi fără religie şi încep să caute încă de când sunt fetiţe mici. Fiecare are acea adâncă pasiune feminină pentru bine şi locul unde se află. Între aspiraţii şi agonie, devine sufletul cărţii, liniştit ca un loc de rugăciune, dar că nu mai ştie cui se roagă. Îşi urmăresc ţelul învăţând. În îndatoririle obişnuite ale femeilor. În orice fel de servicii pe care le aduc. Nu găsesc însă ceea ce caută şi nu trebuie să ne mirăm de asta. Conştiinţa străveche a femeii. Încărcată de sensibilitate şi suferinţă şi atâta vreme mută. pare să fi spart zăgazurile cerând ceva – nici ele nu ştiu ce anume – ceva incompatibil cu faptele existenţei umane. George Eliot era mult prea inteligentă pentru a da atenţie acelor fapte şi avea prea mult umor pentru a ascunde adevărul doar pentru că era banal. Cu tot curajul suprem al încercării lor. lupta eroinelor se termină printr-o tragedie sau printr-un compromis, ceea ce e şi mai trist".

George Eliot n-ar fi fost mulţumită de judecata Virginiei Woolf potrivit căreia Dorothea a ajuns la un compromis şi care pare să îl condamne pe al doilea soţ al ei, bine intenţionatul chiar dacă nedescurcăreţul Will Ladisław. Richard Ellmann, într-o speculaţie biografică acută asupra „soţilor Dorotheei", nu găseşte niciun prototip

pentru oribilul Casaubon, pseudoerudit în toate mitologiile, şi sugerează că modelul este însăşi faţeta întunecată a personalităţii lui Eliot, consecinţa reprimării primelor tendinţe sexuale şi a fanteziilor nesănătoase de mai târziu. Sugestia lui Ellman e atât de puternică încât Will Ladisław, cel idealizat, nu e considerat doar o versiune a lui George. Henry Lewes, primul soţ al lui Eliot, ci şi a lui John Cross, cel de-al doilea soţ, mai tânăr cu peste douăzeci de ani, din timpul ultimelor ei şapte luni de viaţă. Ca şi Dorotheea, Eliot nu pare să-şi fi găsit un soţ pe măsura ei. dar. În afară de John Stuart Mill (care nu era liber), unde ar fi putut să găsească un astfel de egal intelectual şi spiritual? Admirabilul „Preludiu" din *Middlemarch* o opune pe sfânta Teresa de Ávila tuturor „Tereselor născute mai târziu… neajutate de vreo credinţă sau ordine socială coerentă care să fi putut juca rolul cunoaşterii pentru sufletul plin de dorinţă". În ultimul paragraf al Preludiului. Eliot scrie o lamentaţie ironică, sumbră şi agresivă, pentru ea însăşi şi pentru Dorothea:

„Unii au simţit că aceste vieţi stupide se datorează nefericitei naturi indefinite cu care Puterea Supremă le-a înzestrat pe femei. Dacă ar exista un nivel fix al incompetenţei feminine, cum ar fi capacitatea de a număra până la trei şi nu mai mult. categoria socială a femeilor ar putea fi tratată cu certitudine ştiinţifică Până atunci ne rămâne acea natură indefinită şi limitele variaţiilor sunt mult mai largi decât ne-am putea imagina judecând după asemănarea coafurilor şi a poveştilor de dragoste preferate, în proză sau în versuri. Ici-colo se mai rătăceşte câte un pui de lebădă printre raţele de pe iaz şi nu se poate adapta la compania tovarăşelor cu picioare în formă de vâsle. Ici-colo se mai naşte câte o Sfântă Teresa. Întemeietoare a nimicului, ale cărei iubitoare bătăi de inimă şi suspine pentru un bine neatins se risipesc şi se irosesc în loc să se concretizeze într-o faptă măreaţă".

Ce loc ar fi ales Dante în *Paradis* pentru aceste femei „întemeietoarea de nimic"? Oricât de dură ar fi fost George Eliot. ea nu e totuşi o figură potrivită pentru critica noastră feministă, cum nici Jane Austen nu este. Un eseu al lui Lee Edwards din 1972 a fost profetic pentru multe din judecăţile următoare. Conştient că *Middlemarch* este un roman despre energia imaginativă". Edwards protesta împotriva refuzului lui George Eliot de a o înzestra pe Dorotheea cu ceva mai mult din energia şi voinţa creatoarei:

„... George Eliot nu a creat, până la urmă. O femeie care să ştie dinainte că nu avea nevoie de un soţ şi nu-i place să aibă unul. pentru că aceasta ar fi forţat-o ori să se supună, ori să se distrugă. Dacă George Eliot ar fi reuşit să găsească un sistem de valori în care o astfel de femeie să poată trăi. ar fi reuşit şi să dea puţină viaţă imaginii uscate a Sfintei Teresa.1

Dorotheea, ca şi creatoarea ei, nu era pregătită să renunţe la căsătorie; poate că *Middlemarch* ar fi devenit un roman mult mai puternic dacă George Eliot ar fi fost o feministă convinsă; poate că nu. Dar Eliot n-a fost unică în gradul ei de emancipare şi nici măcar în energia şi voinţa ei, ci în nivelul şi forţa inteligenţei ei. Ar fi trebuit oare să o înzestreze pe Dorothea cu o minte comparabilă în originalitate conceptuală cu a lui Blake sau a lui Emily Dickinson? *Middlemarch* nu este *Portretul artistului în tinereţe*; e doar portretul Dorotheei Brooke. O potenţială Sfânta Teresa protestantă, trăind totuşi într-un timp şi un loc ce-i dau o orientare nepotrivită unei astfel de femei.

Lydgate caută cunoaşterea ştiinţifică şi faima pe care ea o poate aduce, dar dorinţa dea cunoaşte a Dorotheei este pur spirituală. Contemplativă prin natura ei, Dorothea nu poate porni o cruciadă socială sau o reformă politică. Ca şi Jane Austen, George Eliot a fost o artistă prea mare şi a dovedit prea multă ironie pentru a fi afectată de structurile sociale ale vremii ei. Cele două scriitoare urmăresc însă binele propriului roman, cu diferenţa că George Eliot îmbină mai bine scopurile morale şi estetice decât Jane Austen. deşi amândouă au avut un simţ moral mai puternic decât se poate întâlni în prezent Controlul exercitat de ea ca narator o împiedică pe Eliot să îi confere Dorotheei posibilităţile pe care le avea ea însăşi. Mordecai. exaltatul profet evreu, îi spune lui Daniel Deronda că „principiul divin al rasei noastre este acţiune, alegere, memorie1. Eliot era destul de talentată nu doar pentru a scrie această frază, ci şi pentru a o trăi. deşi numai parţial. Poate că într-adevăr critica feministă e îndreptăţită să dorească o George Eliot mai feministă, dar justificarea nu e literară. Henry James a prevăzut ambivalenţa criticii feministe când a protestat împotriva irosirii unei eroine atât de superbe şi a insistat că imaginaţia cititorului cerea mai mult pentru Dorothea decât voia George Eliot să-i ofere. Cu inteligenţa ci specifică, Eliot anticipase aceste probleme în paragrafele

finale ale romanului ei:

„Sigur că actele determinante ale vieţii ei nu erau perfecte. Ele erau rezultatul combinat al impulsurilor nobile şi tinereşti luptând cu condiţiile unei stări sociale imperfecte. În care marile sentimente vor părea întotdeauna greşeli. iar marea credinţă iluzie. Pentru că nu există fiinţă atât de puternică interior încât să nu fie determinată major de ceea ce se află în afara ei. O nouă Teresa cu greu ar mai putea reforma acum viaţa mănăstirească cum nicio nouă Antigona nu şi-ar mai folosi toată pietatea ei eroică pentru înmormântarea fratelui: mediul în care au apărut faptele lor pline de pasiune a dispărut pentru totdeauna. Însă noi, oameni neînsemnaţi, pregătim prin faptele şi cuvintele noastre vieţile multor Dorotheei, dintre care unele ar putea oferi sacrificii şi mai mari sau mai triste decât cel al Dorotheei pe care o ştim

Spiritul ei special se manifestă totuşi uneori, chiar dacă nu toţi observau asta la şi râul a cărui putere a învins-o Cyrus, natura ei se ramifică în multe braţe, ce nu au niciun nume pe acest pământ Efectul ei asupra celor din jur se propagi pretutindeni incalculabil, căci binele din lume este parţial dependent şi de acte ce nu devin niciodată istorice. Faptul că lucrurile nu merg atât de rău pe cât s-ar fi putut se datorează pe jumătate celor ce au trăit, plini de credinţă, o viaţă ascunsă şi se odihnesc în morminte nevizitate de nimeni”.

Nu ştiu să existe fraze mai înţelepte şi mai mustrătoare decât: „Pentru că nu există fiinţă atât de puternică interior încât să nu fie determinată major de ceea ce se află în afara ei”. Partizanii şcolii resentimentului nu au nevoie de această frază; eu însă am. Cuvântul „major” are totuşi un sens precis; Eliot ne sugerează că puterea interioară determină, la rândul ei, măsura influenţelor exterioare. Supradetenninarea este un adevăr trist în viaţă şi literatură şi lupta voinţei împotriva energiei individuale cu forţele sociale şi istorice este nesfârşită în ambele cazuri. Dorothea nu vrea această luptă, crezând (alături de creatoarea ei) că: „binele din lume este parţial dependent şi de acte ce nu devin niciodată istorice”.

S-ar putea ca James să fi avut dreptate: imaginaţia mea de cititor ar avea nevoie uneori de o Dorothea ale cărei acţiuni să devină istorice. Dar s-ar putea, la fel de bine, să se fi înşelat care sunt. În fond. acţiunile istorice ale celor mai fascinante eroine ale sale. Isabel Archer şi Milly

Theale? S-ar putea ca romanul canonic. În plină afirmare, să fi atins sublimul în *Middlemarch*. al cărui efect asupra cititorilor „se propagă pretutindeni incalculabil".

14. Tolstoi şi eroismul

Cea mai bună introducere la opera lui Tolstoi pe care am găsit-o îi aparţine lui Maxim Gorki în *Reminiscenţe* (1921) şi a fost scrisă în urma vizitelor făcute de Gorki, în 1901, romancierului septiiagenar, locuind în Crimeea, bolnav şi excomunicat de Biserica Ortodoxă Rusă. Gorki ne înfăţişează direct ambivalenţele dintre el şi Tolstoi, ambivalenţe ce accentuează misterul:

„În jurnalul său. pe care mi l-a dat să-l citesc, am observat cu uimire un aforism ciudat: «Domnul e dorinţa mea». Ducându-i cartea înapoi, l-am întrebat la ce se referă. «Un gând neterminat», a spus el. aruncând o privire la cele scrise şi mijindu-şi ochii. Probabil că voiam să spun: «Domnul este dorinţa mea de a-l cunoaşte… Nu, nu asta „A început să râdă şi şi-a pus cartea în buzunar. Avba relaţii tare ciudate cu Dumnezeu, de parcă ar fi fost „doi urşi în aceeaşi cuşcă" (după traducerea engleză a lui S.S. Koteliansky şi Leonard Woolf).

Gorki e destul de inteligent pentru a cita acest proverb care surprinde foarte bine adevărurile ascunse ale nihilismului lui Tolstoi şi incapacitatea lui de a rămâne definitiv un nihilist Gândul neterminat al romancierului-profet îl identifică, de fapt. pe Dumnezeu cu dorinţa de a nu muri. Tolstoi era atât de curajos, încât nu frica obişnuită de moarte îl măcina. ei. mai degrabă, vitalitatea sau vitalismul lui imens, care nu putea concepe sfârşitul existenţei. Gorki observa şi asta cu multă subtilitate:

„Toată viaţa se temuse de moarte şi o urâse. toată viaţa i se zbătuse în suflet «teroarea arsamasiană» – chiar trebuia să moară? Toată lumea îl priveşte: din China. India. America, din toate colţurile locuite ale lumii, se întind spre el tot felul de iţe: sufletul lui există pentru toţi şi pentru totdeauna De ce n-ar face natura o excepţie de la legile ei pentru a-i da unui om nemurirea fizică?"

Am putea considera dorinţa lui Tolstoi o tristeţe apocaliptică mai mult decât o dorinţă religioasă. Au mai rămas până azi câţiva tolstoieni în lume. dar e greu să-i deosebim acum. printre multiplele variante ale raţionalismului spiritualizat Tolstoi iubea ceea ce el numea Dumnezeu cu o pasiune rece – mai mult nevoie decât dorinţă

arzătoare. Pentru el. Christos era cel ce rostise Predica de pe munte şi nimic mai mult, poate mai puţin Dumnezeu decât Tolstoi însuşi. Citind ceea ce a scris Tolstoi despre religie, întâlneşti un moralist aspru şi nu eşti edificat decât dacă pui, ca şi Gandhi. nonviolenţa deasupra oricărei alte valori. Tolstoi a avut treisprezece copii de la soţia lui, dar viziunea lui asupra căsătoriei şi familiei este dureroasă, misoginismul lui ajungând uneori de-a dreptul înfricoşător. Sigur că toate acestea sunt valabile pentru scrierile sale discursive, nu şi pentru literatură, chiar dacă e vorba de ultimele romane sau nuvele: *învierea*, *Diavolul* sau atât de cunoscuta *Sonata Kreutzer*. Atât de puternic este talentul literar al lui Tolstoi, încât digresiunile de predicator nu reuşesc să-i desfigureze ficţiunea sau să-i dea o nuanţă tendenţioasă.

Criticii ruşi au fost de părere că Tolstoi reuşeşte să reprezinte tot ce e familiar cu atâta stranietate încât totul pare nou şi necunoscut Ceea ce Nietzsche numea „poemul primordial al umanităţii", cosmosul aşa cum am convenit noi să-l vedem, capătă o nouă perspectivă la Tolstoi. Citindu-l continuu, nu ajungi să vezi ce vede el, dar înţelegi cât de arbitrar e modul tău de a vedea. Lumea ta e mult mai săracă decât a lui pentru că el reuşeşte să sugereze că ceea ce vede e mai natural, dar şi mai straniu. E nevoie de ceva timp pentru a înţelege cât de metaforic este conceptul naturii la el, pentru că simplitatea lui este un triumf al retoricii. Scriitorul care i se aseamănă cel mai mult în literatura engleză este Wordsworth, în creaţia de tinereţe. Înainte de *Ţintern Abbev*. În poeme ca *Vina ţi suferinţa*, *Casa ruinată* sau *Bătrânul cerşetor din Cumberland*. Nu apare aici nici mitul memoriei, tipic pentru Wordsworth, nici ideea lui Coleridge. a interacţiunii dintre mintea umană şi natură în viziunile despre suferinţa naturală a bărbatului şi a femeii, primele poeme majore ale lui Wordsworth îl anticipează pe Tolstoi în simplitatea şi arta lor atât de înaltă încât ni se pare naturală George Eliot însăşi pare tolstoiană în romanul ei cel mai mult influenţat de Wordsworth. *Adam Bede*. şi confirmarea e tocmai admiraţia lui Tolstoi pentru roman.

Sentimentul nemuririi, păstrat la Wordsworth din amintirile primei copilării, deşi pierdut în viaţa comună, de zi cu zi. îi susţinea pietatea naturală Tolstoi nu avea astfel de intuiţii şi a căutat echivalentul pietăţii naturale în ţăranul rus. Orice ar fi găsit însă. nu i-a dat asigurările de care avea nevoie. Prea raţionalist pentru a împărtăşi

credinţele celorlalţi, el a încercat totuşi să ajungă să-l iubească pe Dumnezeu asemenea lor. Având în vedere că nu credea în miracole, e totuşi greu de precizat ce înţelegea el prin asta După Gorki. Tolstoi „continua să spună că adevărul e unul pentru toţi – dragostea de Dumnezeu. Dar vorbea despre asta rece şi plictisit". Altă dată Tolstoi afirmase că iubirea şi credinţa presupuneau curaj şi îndrăzneală, ceea ce e mai aproape de etos-ul său specific Dacă iubirea de Dumnezeu este o îndrăzneală, cine-i va salva pe cei ce se tem? Ceea ce trezeşte admiraţia aici. ca şi în alte părţi în creaţia lui Tolstoi, este originalitatea sau stranietatea temperamentului său. Curajul şi îndrăzneala sunt virtuţi epice şi religia lui Tolstoi (dacă o putem numi aşa) împrumută calităţile artei sale, cu tendinţe epice în fiecare moment Tolstoi reuşeşte să ne convingă, când se compară pe sine cu Homer, aşa cum niciun scriitor post-homeric nu a reuşit fie ca profet, fie ca moralist, el rămâne o personalitate epică şi un creator epic.

Au vreo importanţă credinţele lui Tolstoi – fie ele morale, religioase sau estetice? Dacă întrebarea se referă la credinţă în sine, răspunsul ar fi fost pozitiv în trecut, când erau atât de mulţi tolstoieni, nu însă şi acum, când el ar trebui citit în compania lui Homer, a iehovistului, a lui Dante sau a lui Shakespeare, ca singurul scriitor postrenascentist capabil să le stea alături. Acest destin l-ar fi întristat totuşi, pentru că el se considera mai important ca profet decât ca scriitor. Şi chiar în calitatea ultimă, i-ar fi plăcut să aibă *Iliada* sau *Geneza* drept termeni de comparaţie, dar i-ar fi dispreţuit total pe Dante sau pe Shakespeare. *Regele Lear* o înfuria în mod deosebit, deşi, fără să vrea. şi-a petrecut ultimele zile din viaţă jucând rolul lui Lear. când a fugit din propria casă în căutarea disperată a libertăţii. Voia neapărat să devină un martir, dar guvernul ţarului era destul de viclean ca să nu îngăduie asta îi persecutau pe discipoli săi, dar refuzau să se atingă de vestitul înţelept şi prozator, recunoscut încă de la început ca adevărat succesor al lui Puşkin şi drept cel mai mare scriitor al Rusiei, preţuire pe care nu va avea să o piardă niciodată. Poate că nu i-a pierit niciodată dorinţa adâncă de a egala şi chiar întrece Biblia şi pe Homer. deşi spiritul întrecerii la el ia de obicei forma neîncrederii faţă de literatură, chiar a repudierii valorii estetice.

Totuşi *Ce este arta*? (1896) – asprul lui eseu împotriva tragediei greceşti, a lui Dante, Michelangelo. Shakespeare şi Beethoven – e

contracarat de uimitorul *Hagi Murad*. roman scurt scris între 1896 şi 1904, dar nepublicat înainte de moartea lui. Deşi îl considera un fel de concesie făcută propriilor ciudăţenii, a scris versiune după versiune a poveştii şi a ştiut foarte bine că e o capodoperă, una ce contrazicea aproape toate principiile sale în legătură cu una moral-creştină. Am putea ezita când este vorba să privim *Hagi Murad* în contextul celorlalte romane scurte ale lui Tolstoi. gen în care el a excelat, aşa cum o demonstrează opere ca: *Moartea lui Iran Ilici*, *Stăpân şi om*. *Diavolul*. *Cazacii*. *Sonata Kreutzer* sau *Părintele Sergius*. Totuşi nici chiar primele două din lista dată nu m-au obsedat mai mult decât *Hagi Murad*. Încă de acum patruzeci de ani. de când l-am citit prima dată Pentru mine este culmea sublimului în proză, poveste cel mai bine scrisă din lume sau, cel puţin, cea mai bună pe care am citit-o eu.

Am susţinut mereu că originalitatea, în sensul de stranietate, este calitatea care dă canonicitate unei opere. La Tolstoi, însăşi stranietatea lui e stranie pentru că paradoxal, la început nu pare a fi deloc stranietate. Vocea lui, ca narator, se aude continuu – e o voce ce ni se adresează direct, raţional, plină de încredere şi blândă. Victor Şklovski, un mare critic rus modern, nota: „cea mai obişnuită strategie la Tolstoi este refuzul de a recunoaşte obiectele, modul de a le trata de parcă le-ar vedea pentru prima dată”. Tehnica stranietăţii tolstoiene, combinată cu tonalitatea lui specifică, îi creează cititorului convingerea că Tolstoi îl ajută să vadă totul ca şi prima oară şi, în acelaşi timp, ca şi cum ar fi văzut deja totul. Pare greu de crezut că te poţi simţi şi înstrăinat şi acasă, dar aceasta este atmosfera unică a lui Tolstoi.

Cum poate să fie literatura în acelaşi timp misterioasă şi naturală? Probabil că s-ar putea susţine ca cele mai mari creaţii – *Divina Comedie*, *Hamlet*, *Regele Lear*, *Don Quijote*, *Paradisul pierdut*, *Faust* – partea a doua. *Peer Gynt*, *Război şi pace*, *în căutarea timpului pierdut* – conţin astfel de atribute antitetice. Ele se deschid unei multitudini de perspective sau chiar creează aceste perspective. Nu există totuşi prea multe romane scurte capabile de a combina antinomii uimitoare. *Hagi Murad* este la fel de straniu ca şi *Odiseea* şi la fel de familiar ca şi Hemingway. Când povestea se termină cu ultima luptă eroică a lui Hagi Murad, el şi câţiva credincioşi de-ai lui împotriva unei armate de duşmani, nu putem să nu ne amintim de episodul cel mai memorabil, după mine, din *Pentru cine bat clopotele*: ultima

rezistenţă a lui El Sordo şi a micului grup de partizani împotriva fasciştilor, mult mai numeroşi şi mai bine înarmaţi Hemingway, întotdeauna studentul silitor al lui Tolstoi, îşi imită strălucitor aici originalul. Totuşi, Hagi Murad trăieşte şi moare precum eroul arhaic, combinând toate virtuţile dar nu şi defectele lui Ulise, Ahile sau Enea.

Tot ce se poate spune că au în comun Ludwig Wittgenstein şi Isaak Babei este originea lor evreiască, dar ceea ce mă fascinează este că ei împărtăşesc şi admiraţia pentru Hagi Murad. Wittgenstein i-a dat o copie discipolului său Norman Malcolm. pentru a o lua cu el în armată, spunându-i că puteau fi învăţate multe din ea. Babei, recitind cartea în timpuri nu prea uşoare pentru el. În 1937. a devenit realmente rapsodic: „Aici electricitatea a venit din pământ şi a ajuns, prin mâini. direct la hârtie. fără niciun fel de izolaţie, dând la o parte fără milă toate straturile exterioare în numele adevărului".

O carte care i-a incitat pe Babei şi Wittgenstein până la asemenea preţuire are desigur ceva universal, ceea ce Tolstoi şi-a dorit întotdeauna Nici chiar Henry James, care îl prefera pe Turgheniev lui Tolstoi. n-ar fi putut să se refere la *Hagi Murad* numindu-l „un monstru lăsat liber" – descrierea lui foarte personală pentru *Război şi pace*. Citindu-l cu atenţie, se poate înţelege ce a făcut din Tolstoi cel mai canonic scriitor al secolului al nouăsprezecelea, o figură solitară chiar în epoca democratică, atât de bogată.

Hagi Murad este în primul rând istorie, deşi ar fi ciudat să-l numim roman istoric, chiar în sensul în care numim *Război şi pace* roman istoric. Nu există meditaţie asupra istoriei în *Hagi Murad*, care e doar povestire puri Totuşi, ce se întâmpla în carte nu e inveuţa lui Tolstoi. cel puţin nu în faptele importante. Citind cartea în paralel cu cartea lui J.F. Baddeley *Cucerirea Caucazului de către ruşi* (1908), trebuie să accept paradoxul că Tolstoi pare să urmeze faptele aşa cum pare să urmeze şi natura şi totuşi *Hagi Murad* are ceva misterios, aparţinând epopeii mitice şi nu unei cronici. În prima jumătate a secolului al nouăsprezecelea. Imperiul Rus a luptat continuu să-i cucerească pe musulmanii din munţii şi pădurile Caucazului. Uniţi într-un război sfânt împotriva ruşilor, caucazienii erau conduşi de imamul Shamil şi de cel mai eficient subordonat al său, Hagi Murad, figură legendară chiar înainte de a muri în luptă. În decembrie 1851. fiind înfrânt, împreună cu Shamil, Hagi Murad s-a predat ruşilor. Patru

luni mai târziu. În aprilie 1852, a încercat să fugă, a fost urmărit şi apoi a murit într-o luptă disperată.

Biograful şi traducătorul lui Tolstoi, Aylmer Maude, a descoperit originea romanului într-o scrisoare scrisă de Tolstoi în 23 decembrie 1851. Înainte să meargă să lupte, ca ofiţer de artilerie. În războiul împotriva lui Shamil:

„Dacă vrei veşti din Caucaz, să ştii că un anume Hagi Murad (al doilea om ca importanţă, după Shamil însuşi) s-a predat acum câteva zile guvernului rus. El era cel mai curajos – sufletul luptelor din toată zona circaziană, dar a fost obligat să comită o acţiune josnică".

După o jumătate de secol. Tolstoi nu mai spune niciun moment că vreuna din acţiunile lui Hagi Murad a fost sau ar fi putut fi josnică. Comparat cu orice alt personaj din roman, mai ales cu cei doi conducători rivali. Shamil şi ţarul Nicolae I. Hagi Murad este un erou. Deşi Tolstoi nu s-a plâns niciodată de Homer. eroul său constituie o critică a eroului homeric. Calităţile împărţite de Homer între Ahile şi Hector sunt combinate de Tolstoi în eroul său. care nu are nici furia ucigaşă a lui Ahile împotriva morţii, nici acceptarea pasivă a sfârşitului a lui Hector.

Magnific în forţa lui. pre um Ahile. Hagi Murad este matur, lipsit de ambiguitate, viril fără a fi sălbatic. Mai vital decât Ahile. îl egalează pe Ulise în măiestrie şi diplomaţie. Ca şi acesta. Îşi doreşte să se întoarcă acasă la soţie şi copii. Eşuează în încercarea sa. spre deosebire de Ulise, dar Tolstoi ne oferă apoteză a eroului, nu o lamentaţie pentru înfrângerea lui. Niciun alt personaj nu e descris de Tolstoi cu atâta dragoste şi acurateţe şi nu pot fi convins că există vreun echivalent al acestui conducător tătar în toată literatura occidentală. Cine a mai reuşit să ne înfăţişeze omul natural ca protagonist triumfător, curajos şi inteligent deopotrivă? Nostromo, personajul lui Conrad, este o figură măreaţă, dar creat cu mult mai puţină imaginaţie decât Hagi Murai Temerarul lui Tolstoi e la fel de inteligent ca şi Tolstoi însuşi, iar moartea lui e plină de sens. la fel de eroică pe cât este moartea lui Nostromo de ironică.

Faptul că Tolstoi era pe moarte la începutul lui 1902 nu poate fi irelevani. Boala i s-a ameliorat în aprilie şi i-a permis să revizuiască Hagi Murad, aminare reflectată în moartea protagonistului, ce pare să moară în locul autorului său. Aşa cum Tolstoi însuşi a înţeles probabil,

la un anumit nivel, el era Hagi Murad sau, mai degrabă, eroul era o versiune shakespeariană a lui Tolstoi, într-un triumf ironic al dramaturgului împotriva scriitorului care l-a denigrat cel mai mult

Hagi Murad este povestea cea mai shakespeariană a lui Tolstoi prin bogata galerie de caracterizări, prin gama extrem de largă de simpatii dramatice şi, mai ales, prin reprezentarea schimbării la protagonistul său. Ca şi Shakespeare. Tolstoi cel care narează povestea lui Hagi Murad este, în acelaşi timp. oricine şi nimeni, atât interesat, cât şi dezinteresat, mişcat şi totuşi indiferent Tolstoi a învăţat de la Shakespeare (deşi nu ar fi vrut să recunoască) arta de a juxtapune scene diverse pentru a obţine o continuitate mai complexă, nu simpla progresie. îl întâlnim pe Hagi Murad în contexte pe care el nu le-a cunoscut niciodată şi ne bucurăm de felul cum stăpâneşte situaţii şi personaje.

Tolstoi l-a atacat în mod absurd pe Shakespeare pentru aşa-zisa inabilitate de a-şi înzestra personajele cu individualitate lingvistică – ca şi cum am spune că Bach n-a putut să compună nicio fugă şi dacă ar fi ştiut engleza mai bine. Tolstoi tot n-ar fi avut însă altă părere; furia lui împotriva lui Shakespeare era defensivă, deşi nu cred că îşi dădea seama de asta Numai Falstaff îi plăcea, în timp ce Lear îl scotea din sărite. E dureros să vorbim de limitele lui Tolstoi. dar ele apar clar în comparaţia cu Shakespeare. Cel mai puternic personaj al lui Tolstoi. Anna Karenina. are profunde trăsături shakespeariene, pentru care Tolstoi. care o iubeşte, nu o va ierta Putem afirma fără teama de a exagera că Tolstoi l-a unt pe Shakespeare. dar putem adăuga şi că se temea de el. Thomas Mann credea că Tolstoi îl identifica în secret pe Shakespeare cu natura şi pe sine cu spiritul. Moralismul e însă din nou la modă în academiile noastre şi vom mai auzi multe laude la adresa lui Tolstoi pentru că a preferat-o pe Harriet Beecher Stone lui Shakespeare. Critica neo-istoristă. feministă şi marxistă preferă desigur *Coliba Unchiului Tom Regelui Lear*. aşa cum a făcut şi Tolstoi.

Hagi Murad este singura excepţie la Tolstoi, pentru că aici bătrânul şaman rivalizează cu Shakespeare. Talentul extraordinar al lui Shakespeare de a înzestra şi cel mai neînsemnat personaj cu exuberanţă şi vitalitate este subtil absorbit aici de Tolstoi. Fiecare personaj din *Hagi Murad* este viu şi individualizat: Shamil. Ţarul Nicolae, Avdeev, ghinionistul soldat rus ucis într-o încăierare, prinţul

Voronţov, căruia i se predă Hagi Murad. Poltoratski, comandantul de companie, ca şi micul grup din jurul lui Hagi Murad: Eldar, Gamzalo, hanul Mahoma şi Khanefi. Lista pare nesfârşită, ca în orice mare piesă shakespeariană. Nu trebuie să-i uităm nici pe bătrânul Voronţov, comandantul armatei ruseşti, şi pe adjunctul lui, Loris-Melikov, desemnat să-l păzească pe Hagi Murad, sau pe Butler. un ofiţer plin de eroism, capabil să aprecieze calităţile tătarilor. Cele două femei care sunt mai importante în poveste sunt şi ele foarte bine conturate: prinţesa Maria Vasilievna, soţia tânărului Voronţov şi Maria Dmitrievna, amanta unui ofiţer mărunt

Aceste cincisprezece personaje şi încă vreo zece mai puţin importante sunt schiţate cu precizie şi vioiciune shakespeariană, creând cadrul potrivit pentru personajul principal, pe care ajungem să-l cunoaştem ca pe marii războinici shakespearieni: Othello. Antoniu. Coriolan sau bastardul Faulconbridge din *Regele Ioari*. îl putem cunoaşte mai bine pe Hagi Murad decât pe Anna Karenina. care e prea aproape de Tolstoi. Măcar o dată, asemenea lui Shakespeare, Tolstoi vorbeşte cu o voce care nu e a lui şi îşi construieşte eroul epic pornind de la omul natural.

Autenticul Hagi Murad este şi nu este al lui Tolstoi. În cartea lui J.F. Baddeley, eroul tătar este chiar mai curajos şi mai îndrăzneţ decât la Tolstoi, dar şi mai întunecat şi inuman. Un avar din Dagestan. naţiune ce trăieşte în munţi. Hagi Murad a luptat întâi împotriva murizilor, mişcare de masă pentru revitalizarea misticii musulmane, care a fost scânteia unui război de şaizeci de ani între ruşi şi avari. Cronica lui Baddeley. deşi bazată pe fapte, pare o povestire fantastică. După uciderea conducătorului murizilor. imamul Hamyad. eroul a trecut de partea ruşilor: a fost apoi trădat de conducătorul avarilor şi denunţat. În mod fals. ruşilor ca fiind din tabăra lui Shamil, noul imam. Sărind de pe o stâncă şi scăpând astfel de ruşi. Hagi Murad a supravieţuit pentru a merge la murizi. unde talentele sale l-au adus curând în poziţia de prim subordonat al lui Shamil. De neînlocuit în atacuri scurte sau bătălii, faima eroului a provocat, cu timpul, invidia lui Shamil. care l-a condamnat la moarte pentru a apăra interesele dinastiei. Fără altă şansă. Hagi Murad s-a întors la ruşi. cum se întâmpla şi în nuvela lui Tolstoi. Oricât ar fi fost Tolstoi de atent la faptele istorice, el nu a îngăduit să stăruie nicio umbră de ambiţie sau

cruzime asupra glorioasei figuri a eroului.

Romanul debutează cu un scurt preludiu. În care autorul. Întorcându-se de la plimbare, culege cu dificultate „un ciulin purpuriu, numit pe la noi tătar". Planta este deja emblema lui Hagi Murad: „Câtă energie şi tenacitate! Cu câtă hotărâre se apără şi cât de scump şi-a vândut viaţa!" De câte ori recitesc acest preludiu mă întreb cum se face de nu mi se pare un defect estetic simbolismul mult prea evident al ciulinului. Apoi mă gândesc că totul e la fel de evident în „Hagi Murad". Nu există surprize sau întoarceri bruşte de situaţii în poveste; deseori Tolstoi ne spune dinainte ce se va întâmpla. Tehnica atinge culmea subversiunii narative în final, când ni se înfăţişează capul tăiat al eroului înainte ca povestea să se termine propriu-zis cu ultima lui luptă. E ca şi cum Tolstoi ar presupune că noi ştim deja povestea, fără ca romanul să devină totuşi o povestire moralizatoare; nu există morală în final şi nicio polemică nu se desfăşoară. Este evident că nu contează nici acţiunea, nici patosul ei, ci doar etosul eroului, revelaţia pe care ne-o facilitează caracterul lui Hagi Murad.

În ciuda vicleniei şi îndrăznelii sale, eroul e sortit pieirii de la bun început, prins fiind între doi despoţi, Shamil şi ţarul Nicolae. Soarta lui e hotărâtă; ruşii nu vor avea destulă încredere în el pentru a-l lăsa să conducă o răscoală împotriva lui Shamil, dar el trebuie să încerce să-şi salveze familia, ţinută ostatică de imam. El însuşi ştie deci cum se va termina povestea, ca toate poveştile despre destinul final al unui erou. Dar Hagi Murad nu e nici Ulise al lui Dante, nici vreun alt erou de epopee prins într-un univers moral întârziat El e un protagonist shakespearian. a cărui morală adâncă este capacitatea de schimbare interioară, întărită prin opoziţia sa faţă de tot ce îl poate distruge, aşa cum Antoniu se umanizează în final, abia când semizeul Hercule îl abandonează Spunând povestea lui Hagi Murad, Tolstoi devine atât de pasionat de arta naratorului încât se eliberează de propriile doctrine adoptând puritatea artei şi a practicii sale.

Într-o seară rece de noiembrie. Hagi Murad, într-o pelerină cu glugă şi însoţit doar de „muridul" lui. Eldar. merge călare într-un sat tătăresc, la cincisprezece mile în afara liniilor ruseşti. Aşteaptă acolo să vadă dacă ruşii îl primesc după ce a fugit de la Shamil, imamul care. după Baddeley, mergea pretutindeni însoţit de un călău cu o bardă Aura pe care i-o creează primele paragrafe ale naraţiunii lui Tolstoi ne

convinge de ceea ce cred eu că l-a incitat pe Wittgenstein la Hagi Murad. un erou tragic care ne întăreşte, dar ne şi micşorează scepticismul în legătură cu adevărul tragediei în natură

Un studiu foarte bun al Laurei Quinney. *Adevărul sumbru*, aplică atitudinea lui Wittgenstein faţă de sentimentul tragic în viaţă la opera lui Dr. Johnson şi a lui Shelley. Wittgenstein. care a fost fascinat de Tolstoi şi de Dostoievski. chiar dacă cei doi sunt total diferiţi, pare să fi găsit la amândoi ceva din ambivalenţa lui faţă de tragedie. Shakespeare îl enerva pe Wittgenstein. care părea să se teamă de autorul *Regelui Lear* şi al lui *Hamlet* aproape la fel de mult ca şi

Tolstoi. Dacă eşti sceptic în ce priveşte tragedia, dar totuşi tinzi spre ea, aşa cum au făcut Tolstoi şi Wittgenstein. fără să vrea, Shakespeare este problema cea mai mare. pentru că e greu de acceptat faptul că la el şi tragedia şi comedia vin cu la fel de mare uşurinţă. Tolstoi nu putea uita *Regele Lear*, iar *Hagi Murad* ar putea fi, în ciuda tendinţelor shakespeariene, o critică a modului în care eroul tragic shakespearian lasă libere forţe mai presus de înţelegerea umană Hagi Murad trebuie să meargă mai departe; cel mai curajos dintre tătari nu se poate salva, dar nici nu luptă cu forţe demonice, nici nu le evocă El e tragic doar pentru că e eroic şi natural şi totuşi se confruntă cu multe situaţii stranii. Mă gândesc acum la Gorki pentru că dialogurile lui cu Tolstoi mă fac să mă minunez cum va fi lucrat Tolstoi în acel moment pentru a-şi termina *Hagi Murad*.

„Am spus că toţi scriitorii inventează într-o anumită măsură, descriindu-i pe oameni aşa cum ar vrea ei să fie. Am spus, de asemenea, că îmi plac oamenii activi care încearcă să reziste răului din viaţă prin orice mijloace, chiar prin violenţă «Şi violenţa este răul cel mai mare», a exclamat el, luându-mă de braţ. «Cum vei scăpa de această contradicţie, inventatorule? Acum tovarăşul tău de călătorie nu a fost inventat – de aceea e bun, pentru că nu a fost inventat când gândeşti, inventezi cavaleri, toţi ca Amadis de Gaula”.

Cavalerul rătăcitor al lui Tolstoi, Amadis de Gaula al său, este. desigur, magnificul şi violentul (când e nevoie) Hagi Murad. eroul pe care romancierul l-a inventat şi totuşi nu l-a inventat la profet al nonviolenţei, Tolstoi este pur şi simplu absent în proza atât de crudă pe care o scrie pentru conducătorul tătar. Care este adevăratul Tolstoi: naratorul din *Hagi Murad* sau vizionarul şi moralistul din *Mărturisire*

sau *Ce este arta*? Ezităm, de obicei, să declarăm că au fost doi Tolstoi, în antiteză unul cu altul. Cum ar putea acest pasaj (în traducerea lui Aylmer Maude) să nu fie reprezentativ pentru adevăratul, canonicul Tolstoi?

„Privirile celor doi bărbaţi se întâlniră şi exprimară ceea ce nu putea fi spus în cuvinte şi nici interpretul nu traducea Fără cuvinte, şi-au spus întregul adevăr. Ochii lui Voronţov sugerau că nu crede un cuvânt din tot ce spune Hagi Murad. că ştie că acesta va fi întotdeauna duşmanul a tot ce e rusesc şi s-a predat doar de nevoie. Hagi Murad a înţeles asta şi a continuat să-l asigure de fidelitatea lui. Ochii lui spuneau: «Bătrânul ăsta ar trebui să se gândească la moarte, nu la război, dar e inteligent, deşi e bătrân. şi trebuie să fiu atent». Voronţov a înţeles şi el. dar continua să-i vorbească lui Hagi Murad în modul în care i se părea potrivit pentru succesul războiului".

T'olstoi însuşi este un bătrân care nu vrea să se gândească la moarte şi se gândeşte la război în loc de asta. Ca şi Homer. Tolstoi nici nu se bucură, nici nu se plânge de luptă: amândoi o acceptă ca pe o lege primordială a vieţii. Ne mirăm din nou. gândindu-ne la Tolstoi şi la principiul non-violenţei. dar cum ar fi putut uon-violenţa relevantă în Caucazul lui Voronţov şi al lui Hagi Murad? Lupta e o eliberare în *Hagi Murad*, singura cale de scăpare într-o lume suspendată între alianţele şi trădările lui Shamil şi ale ţarului Nicolae. A scrie *Hagi Murad* a fost o uşurare şi pentru bătrânul Tolstoi. care i-a spus totuşi lui Gorki: Eroii sunt o minciună, o invenţie: nu există decât oameni, oameni şi nimic mai mult 1.

Cine este deci Hagi Murad. dacă nu un erou? Parţial, el poate fi reprezentantul tinereţii pierdute a lui Tolstoir dar asta nu e de ajuns pentru a explica multiplele calităţi ale războinicului tătar. Comparaţi cu el, ceilalţi eroi ai marilor romane tolstoiene sunt totodată mai puţin vii şi mai puţin umani. Fiecare cititor caută cândva un personaj fictiv care să se potrivească atât de bine în lumea lui ca Hagi Murad. Mai mult decât orice alt scriitor post-shakespearian, Tolstoi a avut darul de a reprezenta lupta pentru putere într-o lume în plin război şi Hagi Murad merită să fie comparat cu Antoniu. din *Amoniu şi Cleopatra* sau cu Nostromo. din romanul omonim a) lui Conrad. Ca şi Shakespeare. Tolstoi e. În acelaşi timp. imparţial în legătură cu lupta eroului său. dar şi plin de înţelegere pentru soarta lui iminentă.

Există totuşi un element auxiliar în relaţia lui Tolstoi cu Hagi Murad. ceva aproape personal, aproape de identificare. Circumstanţele l-au obligat pe Hagi Murad să devină un fugar, deşi unul demn şi preţuit. Deşi perfect potrivit mediului său. e conştient că acesta se dizolvă şi că rămâne singur, doar cu o mână de oameni. Sentimentul sfârşitului bântuie întreaga poveste a lui Tolstoi. aşa cum domina, de asemenea. În toate apariţiile eroului din *Amoniu şi Cleopatra*. Prins între Shamil şi ţar, lui Hagi Murad îi rămâne doar libertatea de a muri cu curaj, păstrându-şi identitatea intactă şi neegalată de nimeni.

Nu e o întâmplare că cele două personaje literare cu care Tolstoi seamănă ce) mai bine sunt Iehova cel creat de iehovist şi Lear. creat de Shakespeare. dar el ar fi putut fi asemănat, tot atât de bine. cu Hagi Murad. un luptător curajos, nu un rege-zeu irascibil. În eseul său *Goethe şi Tolstoi*, Thomas Mann confirmă această idee. dar într-un mod pe care nu l-a dorit:

„Am observat acelaşi exces al spiritelor animale la Tolstoi. la care nu au cedat cu vârsta. lui Tolstoi lipsindu-i demnitatea şi gravitatea formală a lui Goethe. În ultima perioadă a vieţii acestuia. Asta n-ar trebui să surprindă însă pe nimeni. Goethe a avut o viaţă mult mai serioasă decât a junkerului slav. plină de muncă şi exemplară. Activităţile lui culturale presupuneau mult mai multă abnegaţie, stăpânire de sine şi disciplină decât eforturile îndreptate de – Tolstoi spre spiritualizare, sortite în mod fatal absurdului şi fantasticului. Farmecul aristocratic al lui Tolstoi era, aşa cum îl descrie Gorki, acela al unui animal de rasă. El n-a reuşit niciodată să ajungă la demnitatea de om al civilizaţiei, om care triumfă asupra tuturor inepţiilor.

Un răspuns înţelept a fost dat în legătură cu toate acestea de către John Bayley, care a remarcat că atât Goethe, cât şi Tolstoi erau nişte mari egoişti, dar foarte diferiţi unul de altul: „Dacă lui Goethe nu-i pasă de nimic altceva decât de sine însuşi. Tolstoi nu era nimic altceva decât el însuşi. Sentimentul lui în legătură cu ceea ce-l aştepta sau cu ceea ce a început să însemne viaţa pentru el este astfel mai intim şi mai mişcător.1

Tolstoi, ca şi Hagi Murad al său, nu era altceva decât el însuşi. Mann l-ar fi considerat probabil pe Hagi Murad un alt animal de rasă, lipsit de demnitatea civilizaţiei. Un scriitor atât de ironic ca Mann s-a confruntat totuşi aici cu ceva dincolo de puterile sale artistice. Ceea ce

contează cel mai mult la Hagi Murad este tocmai demnitatea sa esteică, care transcende tot ce am putea descoperi la vreunul din personajele lui Mann. Problema demnităţii estetice ne duce însă la ultima rezistenţă şi la moartea lui Hagi Murad. poate cea mai subtilă epifanie tolstoian?

O diferenţă între Tolstoi şi Hagi Muard ar putea fi aceea că eroul cecen îşi iubeşte fiul şi soţiile, murind într-o încercare disperată să-i salveze de răzbunarea lui Shamil. Nu putem şti dacă Tolstoi a iubit vreodată pe cineva, măcar pe proprii lui copii. Nici măcar Wordsworth, Milton sau Dante nu l-au putut egala pe Tolstoi în solipsismul lui, mărturisit în scrierile religioase şi de morală şi-ar dori, totuşi, cititorul unor romane ca *Război şi pace* sau *Hagi Murad* să fie autorul lor mai puţin egoist? Nimic nu apare din senin şi marii scriitori (bărbaţi şi femei) nu şi-ar putea obţine mare valoare estetică fără egoism. Shakespeare pare să fi fost unul dintre cei mai puţin egoişti poeţi; Chaucer pare să-l concureze şi uneori mă tentează să-i împart. În joacă, pe marii scriitori în funcţie de gradul lor de egoism. Are acest lucru vreo importanţă? Nu. În legătură cu realizările lor. dar pare să se lege de o diferenţă în tipologie. Joyce a fost un mare egoist. În timp ce Beckett pare să fi fost un altruist. Contrastul dintre *Priveghiul lui Fumegau* şi trilogia lui Beckett: *Molloy*. *Malnne moare* şi *Nenumilul* este legat de eliberarea lui Beckett de sub influenţa precursorului său. dar şi de sentimentele atât de diferite pe care le aveau cei doi în legătură cu ceilalţi.

Spre deosebire de alţi protagonişti ai lui Tolstoi. Hagi Murad are o intuiţie supranaturală a individualităţii celorlalţi. Altfel, ar fi fost de mult mort. Dar nu e vorba la el doar de precauţiune. după cum putem vedea din relaţia lui plină de afecţiune cu Butler. a cărui viziune romantică şi pasiunea pentru jocuri de noroc ne amintesc de serviciul militar al tânărului Tolstoi din Caucaz. Dacă, într-un fel, izolarea tragică a lui Hagi Murad proiectează propria dilemă a lui Tolstoi, generozitatea sentimentelor războinicului tătar este o calitate introdusă de scriitor tocmai pentru că lui îi lipseşte. Talentul militar el eroului său este o altă calitate cu care Tolstoi ar fi dorit să se identifice. John Bayley consideră că serviciul militar al lui Tolstoi „a însemnat doar vorbărie şi încercare de a crea tot felul de poveşti, vânătoare de iepuri şi fazani, aventuri cu fete de cazaci şi tratament pentru gonoree

la staţiunea balneoclimaterică din zonă". Cum adăuga Bayley plin de umor, aceste experienţe se aseamănă cu ale lui Hemingway, a cărui carieră a fost o încercare conştientă de a-l întrece pe Tolstoi. Amândoi romancierii şi-au dus autoidolatria până la limitele artei lor, stiltliindu-şi propriul sine în natura lucrurilor, intrând astfel masiv în „testul realităţii", cum îl numea Freud, fără a avea înţelepciunea freudiană finală de „a se împrieteni cu necesitatea morţii".

Hagi Murad, magnific în ultima lui rezistenţă, ca şi în întreaga lui viaţă, manifestă acea înţelepciune pe care o au doar eroii tragici shakespearieni. luptând până la capăt şi murind plini de sfidare, dar şi de gratie. În ultima lui dimineaţă, când se ivesc zorile, îşi cere calul şi porneşte împreună cu oamenii lui şi o gardă de cinci cazaci. Ucigându-i pe aceştia, el şi oamenii lui nu reuşesc totuşi să scape de masa celorlalţi cazaci şi de armata tătărească în serviciul ruşilor, care îi înconjoară După o luptă cruntă, Hagi Murad îşi vede sfârşitul:

„Un alt glonte l-a lovit pe Hagi Murad în partea stângă S-a lăsat în şanţ şi şi-a tras o bucată de bumbac din «beshmet» ca saşi lege rana Aceasta era însă fatală şi a simţit că va muri. Amintiri şi imagini au început să i se perinde cu repeziciune prin faţa ochilor. îl vedea pe puternicul Abu Nutsal Khan. repezindu-se cu chipul său neclintit şi cu pumnalul în mâna asupra duşmanului; apoi îl văzu pe bătrânul Voronţov, slab şi fără sânge în vine, cu figura albă şi inteligentă şi vocea moale; apoi fiul său Yusuf. soţia lui Sofiat şi figura palidă, cu barbă roşcată a inamicului său Shamil, cu ochii pe jumătate închişi. Toate aceste imagini treceau fără să-i trezească vreun sentiment: nici milă. nici furie şi niciun fel de dorinţe. Totul părea atât de lipsit de importanţă în comparaţie cu ce avea să înceapă, sau începuse deja pentru el.

Totuşi, trupul lui puternic şi-a continuat treaba începută cu ultimele forţe, s-a ridicat şi a tras în omul care venea în fugă spre el. L-a nimerit şi omul a căzut. Apoi Hagi Murad ieşi din şanţ şi. şchiopătând. se aruncă cu cuţitul asupra duşmanilor.

Câteva împuşcături şi el se răsuci şi căzu. Câţiva soldaţi se năpustiră cu strigăte de triumf asupra trupului ce părea mort Dar acesta se mişcă brusc. Se ridică întâi capul as. descoperit şi sângerând. apoi, trupul, ţinându-se cu mâinile de trunchiul unui copac. Părea atât de cumplit că cei ce fugeau spre el se opriră brusc. Dar deodată se

cutremură, mâinile îi alunecară de pe trunchiul copacului şi căzu cu faţa la pământ, cât era de lung, ca un ciuline secerat, şi nu se mai mişcă.

Nu se mai mişca, dar încă simţea.

Când Hagi Aga, primul care a ajuns lângă el, l-a lovit în cap cu un pumnal mare, lui Hagi Murad i se păru că cineva l-a pocnit cu un ciocan şi nu putea înţelege cine şi de ce a făcut-o. Aceea a fost ultima legătură conştientă cu corpul său. Nu mai simţea nimic şi duşmanii lui continuau să lovească ceva ce nu mai avea legătură cu el".

Dincolo de forţa obiectivă, aproape neutră a acestui fragment, suntem mişcaţi de faptul că Tolstoi, în ciuda identificării sale cu eroul, se abţine de la orice atitudine de şoc, regret elegiac sau teroare metafizică în momentul pierderii conştiinţei de către Hagi Murad. Cadavrul „nu mai avea legătură cu el" şi ne putem aminti strigătul Natașei, în *Război şi pace*, când aude de moartea prinţului Andrei: „Unde este şi cine este el acum?" Voi cita aici comentariul subtil al lui Bayley, în legătură cu puterea identităţii lui Tolstoi: „Solipsismul este un indiciu al nemuririi".

Moartea lui Hagi Murad – eliberarea de solipsism a bătrânului Tolstoi – nu provoacă nicio reacţie comparabilă întrebării duble, îngrozite a Natașei. În loc de asta, Tolstoi observă că „privighetorile, care-şi încetaseră cântecul în timpul focului dezlănţuit, îşi începură din nou trilurile: mai întâi una, destul de aproape, şi apoi altele la distanţă".

Ne rămâne ciulinul strivit, numit „tătar", pe câmpul arat şi cântecul privighetorilor. Forţa subtilă a naraţiunii lui Tolstoi. homerică în ambianţa ei, shakespeariană în caracterizare, ne compensează, dincolo de orice, prin eroismul ei. Hagi Murad este cel mai bun în universul său – fie acesta caucazian sau rus – prin fiecare calitate a sa: îndrăzneală, forţă, putere de a conduce, viziune asupra realităţii. Niciun alt erou de epopee sau saga. antică sau modernă, nu se poate compara cu el. Murind. Hagi Murad e purificat de milă. mânie sau dorinţă. La fel e Tolstoi şi la fel suntem şi noi. Faptul că Tolstoi. din toţi scriitorii, a putut să-şi imagineze o moarte atât de potrivită pentru eroul lui şi atât de departe de propria lui spaimă de moarte, este un triumf al demnităţii estetice. Orice am considera că este canonul. *Hagi Murad* se află în centrul lui în epoca democratică.

15. Ibsen: Trolii şi *Peer Gynt*

Am fost de curând invitat ia o discuţie despre *Hedda Gabler* pe scena de la American Repertory Theatre din Harvard. Interlocuitorii mei erau un eminent critic al lui Ibsen, o feministă cu multă faimă la Harvard şi distinsa şi frumoasa actriţă care tocmai o jucase pe Hedda Am reuşit să stârnesc şoapte de nemulţumire în public când am afirmat, amabil şi blând, că adevăraţii precursori ai Heddei au fost Iago şi Edmund. Chiar dacă societatea norvegiană din timpul ei i-ar fi îngăduit să ajungă într-un post-cheie din industria de armament, Hedda tot ar fi rămas o sado-masochistă, ucigaşă şi sinucigaşă, o personalitate îngrozitoare, care vrea să controleze totul, dar în acelaşi timp. fascinantă.

În joacă, am afirmat că nu conta dacă Hedda era bărbat sau femeie şi, aşa cum au existat actriţe care au jucat Hamlet. ar putea să apară şi un actor care să o joace pe Hedda. Publicul a fost mult mai mulţumit când doamna cu vederi feministe a afirmat că Hedda este o victimă a societăţii şi a naturii, într-o căsătorie nefericită şi cu un copil nedorit „Ea este prinsă în capcana unui trup de femeie" a devenit un fel de refren, ca şi ideea că Hedda e o victimă a societăţii, care nu i-a dat nimic de luciu

Oponenta mea feministă nu era însă tocmai originală şi nici eu nu eram. Brigid Brophy ne anticipase pe amândoi încă din 1970 spunând că tragedia Heddei nu putea fi evitată chiar dacă ar fi devenit „comandant-şef al forţelor armate norvegiene". Cred totuşi că autoarea *Corăbiei negre spre iad* (*Black Ship to Hell*, una din cărţile mele favorite) greşea chiar dacă ar fi comandat o armată sau ar fi condus o fabrică de armament, Hedda tot ar fi acţionat ca şi precursori săi. Iago şi Edmund. Geniul ei, ca şi al celor doi. O îndreaptă spre negativism şi distrugere. Tot ca şi ei. ea este asemeni unui dramaturg care le scrie celorlalţi vieţile. Inteligenţa ei este negativă nu din cauza circumstanţelor, ci pentru propria lor plăcere. În exerciţiul propriei voinţe. Dacă într-adevăr semăna cu cineva dintre cunoscuţii lui Ibsen. acela era Ibsen însuşi, cum şi-a dat şi el seama

Nu întâmplător. *Hedda Gabler*, scrisă la München în 1890. este capodopera epocii estetice, acea tranziţie plină de probleme de la epoca democratică la cea haotică. Iago. mândru că l-a învins pe Othello. şi

Edmund, contemplând detaşat naivitatea tatălui său. Gloucester,

şi a fratelui său Edgar, sunt asemeni Heddei, care speră din toată inima că Lovberg s-a sinucis, la îndemnul ei şi cu pistolul ei, aşa cum trebuia. Dacă Iago ar fi ajuns adjunctul lui Othello şi Edmund moştenitorul lui Gloucester, tragediile ar fi fost doar amânate; ar fi fost generate de alte situaţii. Hedda, la rândul ei, ca ministru de război sau comandant de armată, ar fi găsit alt motiv de a-l distruge pe Lovberg şi pe sine însăşi.

Toate acestea sunt un preludiu pentru cel mai important element al canonicităţii lui Ibsen: aparenţele sociale sunt doar o mască pentru conversiunea tragediei shakespeariene şi a fanteziei goetheene într-un nou tip de tragicomedie nordică, un poem dramatic evident romantic în *Brand* şi *Peer Gynt* şi tot romantic, dar într-un mod mai subtil, în *Hedda Gabler* şi *Constructorul Solness*. Umbrele din *Hamlet* şi din *Faust* apar pretutindeni în Ibsen pe timpul întregii lui cariere de dramaturg, timp de aproape jumătate de secol. Canonicitatea lui şi punctul de vedere dramaturgie sunt legate de lupta lui de a-şi afirma propria voinţă poetică şi nu de energiile sociale ale epocii sale. Iritabil şi greu de mulţumit, nemilos în devoţiunea faţă de talentul său şi nu foarte charismatic, Ibsen îi seamănă lui Goethe doar prin faptul că amândoi au renunţat la impulsuri vitale pentru a putea să-şi exercite talentul fără niciun impediment Goethe reuşea să-i farmece pe toţi. chiar şi pe sine. Ibsen – pe nimeni aproape. Ca şi Shakespeare. Ibsfen avea totuşi darul misterios al adevăratului dramaturg, acela de a-i conferi personajului mai multă viaţă decât avea el însuşi. Singura creaţie dramatică într-adevăr convingătoare a lui Goethe este propria lui personalitate sau a lui Mefisto. În măsura în care acesta e Goethe însuşi. În piesele sau poemele dramatice ale lui Goethe nu există niciun personaj ca Brand. Peer Gynt, împăratul Iulian. Hedda Gabler sau Solness. Până şi fiinţele demonice sau trolii sunt plini de viaţă, o panoplie shakespeariană de roluri fără egal în literatura moderni Ei totuşi poartă o povară ne-shakespeariană, care este dezaprobarea creatorului lor. Cu aproape cincizeci de ani în urmă. Eric Bentley a observat această caracteristică a lui Ibsen: „el a scris opere din ce în ce mai subiective şi dificile, ce purtau în ele condamnarea omului modern şi a poetului însuşi.

Această condamnare este şi mai mult îndreptată, după părerea lui Bentley. împotriva publicului, care prin intermediul personajelor suferă ceea ce Ibsen ar fi dorit să-l vadă suferind direct Kierkegaard.

care a avut o influenţă puternică asupra lui Ibsen. chiar dacă indirectă, făcea diferenţa între două tipuri de disperare: aceea de a nu fi reuşit să devii tu însuţi şi alta. mai mare. de a fi devenit într-adevăr tu însuţi. Cu excepţia lui Peer Gynt. toate personajele ajung la disperare în final. Ibsen a încercat acelaşi lucru cu Peer Gynt, dar acest personaj pare să-i fi scăpat de sub control şi să fi intrat în spaţiul literar al unor personaje ca Hamlet.

Falstaff, Nebunul din *Regele Lear*. Barnardine din *Măsură pentru măsură*, Don Quijote şi Sancho Panza şi încă vreo câteva

Comedia stranie dintr-un poem dramatic ca *Peer Gynt* e creată şi de încercarea nereuşită a lui Ibsen de a ne face să-l dezaprobăm sau să-l urâm pe Peer. Şiretenia lui Falstaff îi justifică fiecare greşeală, viaţa întreaga, astfel ca noi să putem reflecta asupra lor; şi cine are timp de reflecţie cât timp Falstaff e pe scenă? Energia fără margini şi nonşalanţa lui Peer îl fac să-şi continue drumul împotriva unor adversari teribili precum regele trolilor, marele Boyg, fabricantul de nasturi şi ciudatul călător sau orice oponent uman. Fie la teatru, fie în bibliotecă, suntem de partea lui Peer şi suntem absorbiţi de sufletul lui mare.

Ibsen este dramaturgul exemplar al perioadei estetice pentru că mult mai subtil decât Cehov. Strindberg, Wilde sau Shaw, el a intuit cum să le dea perspectivă personajelor sale prin percepţii şi senzaţii specifice. El este moştenitorul democratic al aristocraticului Goethe şi, deşi nu a putut egala *Faust*, Partea a II-a, ca poem dramatic, secretul său era ceva ce Goethe nu a învăţat niciodată – cum să reînvie drama poetică post-iluministă. Mitologiile din *Faust*, Partea a II-a erau prea depărtate de genul dramatic, atât de direct Ibsen, pe de altă parte, s-a bazat pe o mitologie norvegiană populară ocultă, care a funcţionat pentru el la fel ca mitologia freudiană pentru mulţi dintre scriitorii epocii noastre haotice.

Psihologia dramatică a lui Ibsen se centrează în figura trolului. redevenit subit o jucărie foarte populară printre copii. Micii drăcuşori cu păr ciufulit din vitrine par însă mult mai puţiu periculoşi decât trolii lui Ibsen, care sunt adevăraţi demoni într-un eseu despre balada populară (1857), Ibsen nota că literatura populară în ţara sa favorizase „călătoriile fantastice în ţinutul trolilor… războaiele cu trolii”, pe care el însuşi le foloseşte în *Peer Gynt*. Citindu-l pe Ibsen şi văzându-i

piesele pe scenă, sunt mereu copleşit de impresia că trolii lui Ibsen nu sunt nici fantezii antice, nici metafore moderne. Ca şi Goethe. Ibsen crede în Daimonii lui. În sursele supranaturale ale propriului geniu. Trolii nu, sunt, cum au sugerat unii critici, echivalenţi ai inconştientului freudian. Ei sunt mai apropiaţi de mitologia freudiană târzie. de Eros şi Thanatos, şi posedând aceste energii, noi înşine suntem. parţial. În natura noastră, troli. Dar Ibsen este un monist. În timp ce Freud încearcă să fie dualist: dorinţele noastre alternative, de viaţă şi de moarte. În viziunea lui Ibsen. nu ţin de elementul uman din noi. O dată ce energiile sunt totuşi universale (sau măcar o mitologie universală), trolii nu pot fi simpli căpcăuni, cum sunt trolii munţilor, de exemplu. În *Peer Gynt*. Peer însuşi este la limita dintre trol şi om. iar Hedda Gabler şi Solness. după cum vom vedea, sunt troli. mai puţin în ceea ce priveşte timiditatea lor la nivel social. În *Brand*, Gert este un personaj pe care îl şi admirăm dar care ne şi îngrozeşte, pentru că partea umană din ea. care nu e de trol, este a unei autentice profetese. La Ibsen, ceva fundamental iraţional şi viclean, aflat într-o legătură stranie cu propria creativitate, este trol pur.

Nu cred că Ibsen ar fi fost de acord cu definiţiile date trolilor de criticii moderni. Muriel Bradbrook îi numea pe troli „versiuni animale ale omului", dar animalul sănătos din veşnic neobositul *Peer Gynt* îi respinge pe troli. Rolf Fjelde, a cărui versiune din *Peer Gynt* o voi folosi aici, o depăşeşte chiar pe Bradbrook când spune că trolul „în istoria recentă e un mesager al morţii". Trolii lui Ibsen sunt, într-adevăr, creaturi tare nesuferite, mai ales în *Peer Gynt*, dar ei sunt mai mult copii sadici şi nebuni decât tehnocraţi ai genocidului sistematic. Mai simplu, trolii sunt, dincoace de bine şi de rău, mai curând decât dincolo de el.

Cel mai formidabil trol umanizat este Hedda Gabler. iar ea nu poate fi considerată rea Altfel totul ar fi la fel de neinteresant ca şi cum am spune că precursorii ei, Iago şi Falstaff sunt răi. Fără îndoială că Ibsen s-a gândit la personajele negative shakespeariane. printre care şi Macbeth, ca la nişte troli, dar acesta nu e un mit shakespearian. La Iago şi Edmund, ca şi la Hedda, e ceva jucăuş care devine răutăcios şi Falstaff însuşi are ceva de trol în el. Opuse firii trolului sunt inteligenţa şi spiritul deschis. Sir John. inteligent până la final, nu se transformă niciodată în trol, în timp ce clovnul sadic din *Cum vă place*. Touchstone,

este un trol. t1

Esenţa trolului la Ibsen sau, aşa cum ne învaţă el. la Shakespeare, este o problemă dialectică. Ca şi demonicul goethean. este distructivă pentru toate valorile umane şi pare a fi partea întunecată, inevitabilă a energiilor şi talentelor care depăşesc măsura umană. Hedda Gabler. a cărei sexualitate ambiguă include şi dorinţe sadice pentru Thea Elistead, descinde de fapt din Lilith, prima soţie a lui Adam, după tradiţia ebraici După unele legende, Lilith l-a abandonat pe Adam în Eden pentru că ea nu a mai acceptat relaţii sexuale în postura de misionar, cum am ajuns noi să o numim. Când Ibsen nota că Hedda dorea să trăiască la fel ca un bărbat, el sugera că eroina lui tragică era în linia lui Lilith. căci folclorul norvegian ne vorbeşte de femei-trol, descendente ale lui Lilith. Problema aici nu este presupusa natura rea a Heddei. ci alura ei supranaturală. Într-o montare bine regizată şi jucată. Hedda ar trebui să aibă aceeaşi fascinaţie rece şi seducţie de nihilist ca şi Edmund şi ar trebui să aibă puterea de a ne schimba pe fiecare dintre noi. parţial. În Goneril sau Regau. Firea ei de trol este gloria ei. oricât de sinistră.

Critica sau versiunea scenică ce îl transformă pe Ibsen într-un reformator sau moralist îi subminează valoarea estetică şi îi ameninţă poziţia în canonul dramatic occidental, inferioară doar lui Shakespeare şi. poate. Molière. Mai mult chiar decât Shakespeare. Ibsen este un dramaturg vizionar şi ocult. De la început până la sfârşit. el scrie idile.

chiar dacă strălucirea din *Brand*. *Peer Gynt*, *împărat şi galilean* pare să dispară în tragedii burgheze democratice, devenite caracteristice, cu timpul, pentru opera lui Ibsen. Renunţând la poezie pentru proză. Ibsen consideră că a renunţat în favoarea modernităţii: dar în natura lui nimic nu pare să renunţe la nimic. George Bernard Shaw s-a înşelat pe sine şi pe alţii proclamând un Ibsen social; nu cred că există alt scriitor european de valoarea lui care să fie atât de straniu ca Ibsen. E o stranietate care refuză orice fel de îmblânzire, o viziune excentrică, de artă barocă, pe care Ibsen şi-o manifestă asemeni oricărui alt titan al canonului vestic. Ca şi cu Milton, Dante, Dickinson sau Tolstoi, la fel se întâmpla şi cu Ibsen: nu-i mai vedem originalitatea pentru că suntem conţinuţi de individualitatea lui; am fost parţial formaţi de Ibsen. Shakespeare este exemplul cel mai bun pentru acest fenomen, dar Ibsen. În toată creaţia lui. a rămas mai shakespearian

decât a vrut vreodată să recunoască.

Criticii consideră în general că prima piesă canonică a lui Ibsen a fost *Brand*, compusă în Italia în 1865, când dramaturgul avea treizeci şi şapte de ani. Chiar mai mult decât *Peer Gynt*, care i-a urmat. *Brand* pare o piesă a teatrului de idei. nu una de reprezentat pe o scenă. Este foarte apreciată acum în traducerea engleză pentru că versiunea poetului Geoffrey Hill (1978) este cea mai bună traducere a lui Ibsen în limba engleză. Hill. un maestru al elocvenţei, e un martirolog şi temperamentul său, manifestat în propriile poeme, este potrivit cu *Brand*. Nu vrea să considere traducere versiunea sa, dar depăşeşte orice traducere pe care o avem.

Ceea ce Hill reuşeşte să demonstreze în mod sublim este tocmai faptul că Brand e insuportabil tot la modul sublim: la moartea lui. cititorii sau publicul nu pot decât să se simtă uşuraţi în avalanşă, că preotul nu va mai putea să distrugă pe nimeni în numele celor mai înalte principii. În această problemă centrală a tragediei sale. Ibsen păstrează echivocul: este Dumnezeul lui Brand doar un Brand mai mare şi mai puternic? Dacă cineva crede (ca mine) că orice Dumnezeu, chiar şi Iehova. a fost cândva un om (intuiţia centrală a lui Joseph Smith. profetul mormon), se poate gândi la adevărul convingerii fetei nebune. Gerd. că Iisus n-a murit de fapt ci a devenit Brand. Brandeşte un Iisus norvegian sau viking, aşa cum credincioşii americani nu se roagă lui Iisus din Nazaret. ci unui Iisus american. W.H. Auden. susţinând credinţa creştină corectă, l-a condamnat pe Ibsen ca idolatru, judecată nepotrivită pentru Ibsen.

Impresia noastră finală în legătură cu Brand este că acesta e un idolatru, venerându-l nu pe Dumnezeu, ci pe propriul lui

Dumnezeu. Nici nu. contează dacă cel pe care el îl numeşte

Dumnezeu este cel adevărat: atâta timp cât se gândeşte la el ca şi cum ar fi al lui, Brand e un idolatru, la fel ca şi sălbaticul ce se prosternează în faţa unui fetiş".

Felul cum înţelege Gerd lucrurile nu este acelaşi cu al lui Ibsen, dar este totuşi mai relevant decât interpretarea lui Auden. Dumnezeul lui Brand este un Dumnezeu personal în măsura în care Dumnezeul oricărui profet sau mistic este personal. Oricare ar fi relaţia lui Brand cu Dutrinezeu, nu aceasta îl face de nesuportat Relaţiile lui cu oamenii, începând cu propria sa mamă sunt fără speranţă, cum este şi căsătoria

lui, căci Agnes nu se îndrăgostește de un om. ci de un campion al credinței.

Oricât de tipic norvegian ar fi însă Brand, religia lui mi se pare foarte americană și post-creștină Nu aflăm prea multe despre Dumnezeul lui Brand, dar știm totuși destul pentru a înțelege că Brand și Dumnezeul lui există într-o solitudine reciprocă, fie separat, fie împreună. Auden crede că Brand este o reprezentare nu întru totul reușit a unui apostol, dar Brand al lui Ibsen nu e apostolul nimănui. Ca Ibsen însuși și ca Peer Gynt, Brand are un suflet de trol. Ibsen are geniu dramatic, iar Brand este o reprezentare convingătoare a acelui fenomen teribil care este geniul religios. Peer Gynt. ca Don Quijote sau Falstaff. este cu totul altceva, un geniu al jocului, ceea ce Huizinga numea „homo ludens". Brand își găsește o figură asemănătoare în Iulian apostatul, un alt geniu al spiritului, fascinant, dar neiubitor și de nesuportat

La amândoi, ca la majoritatea personajelor lui Ibsen. există trăsături stranii ce ne amintesc de natura de trol al lui Ibsen. Am mulți prieteni poeți, romancieri sau dramaturgi și mulți dintre ei sunt destul de excentrici; dar niciunul nu ține un scorpion sub sticlă pe biroul lui. dându-i fructe în joacă Ibsen nu era nici Brand, nici împăratul Iulian, ci un constructor Solness, aflat în legătură cu trolii. El voia ca Peer Gynt să fie doar o parodie a lui însuși, dar universalismul acestuia îl transformă într-un egal al lui Hamlet, Falstaff, Don Quijote și Sancho Panza

Mult mai mult decât Faust (pe care Ibsen îl admira foarte mult), Peer este personajul literar al secolului al nouăsprezecelea având grandoarea imaginației renascentiste. Dickens, Tolstoi. Stendhal, Hugo sau chiar Balzac nu au în operele lor nici măcar o figură atât de exuberantă, scandaloasă și plină de viață ca Peer Gynt la început, el nu pare potrivit pentru o astfel de poziție specială în fond. ce este el decât un norvegian gălăgios, cu mult succes la femei (în tinerețe), un fals poet. un narcisist, propriul său idol. un mincinos, un seducător, care se înșală singur, cu fraze bombastice? Dar aceasta este o atitudine moralizatoare neimportantă, asemănătoare corului criticilor împotriva lui Falstaff. Într-adevăr. Peer. spre deosebire de Falstaff. nu e o mare inteligență, deși poate fi destul de amuzant în sensul iehovistului. Peer. vagabondul. poartă însă binecuvântarea: mai multă viață Brand se

gândeşte numai la Judecata de Apoi, el însuşi părând o corabie vikingă a morţii. Peer aduce căldură, chiar dacă nu şi lumină. Ibsen ne sugerează asta în patosul controlat de blândeţea lui Peer din scena morţii teribilei, dar iubitoarei lui mame. Scena e în contrast evident cu refuzul principial şi ofensiv al lui Brand de a-şi alina nefericita mamă pe patul de moarte.

Majoritatea criticilor nu reuşesc să vadă în Peer decât un revers al lui Brand. Esenţa lui Brand este: „Fără compromisuri!" în timp ce şinele lui Peer este identificat cu ajustarea, finisarea, într-o interpretare mai slabă a cuvintelor marelui Boyd: „Caută o cale ocolitoare". Peer se complace în tot felul de situaţii, dar nu e totuşi atât de înrădăcinat în compromis. Potrivit epocii democratice, Peer este omul natural, mult prea natural. Ca şi Brand sau Iulian apostatul, el este însă şi omul supranatural, dominat de natura de trol, dar şi de nevoia de a o depăşi. La sfârşit, pe corabie, nu prea ne place Peer, când e crud cu echipajul său, după naufragiu, când îl îneacă pe bucătar cu un fel de plăcere sadică. Dar, în general. Peer ne trezeşte afecţiunea. Partea violentă a personalităţii sale nu reflectă doar natura de trol, ci şi originea mitologică şi statutul de trol ucigaş.

Ibsen şi-a creat personajul pornind de la un vânător cvasi-istoric, Peer Gynt, eroul unei poveşti populare norvegiene. Vânătorul îl întâlneşte pe marele Boyg. un trol invizibil şi misterios, asemenea unui şarpe. Spre deosebire însă de Gynt al lui Ibsen, care trebuie să urmeze ordinul de a găsi o cale ocolitoare, eroul poveştii populare îl ucide pe Boyg. La fel, sângerosul vânător îi ucide şi pe trolii care fac dragoste cu păstoriţele, aceleaşi femei pasionate care încearcă să-l tenteze pe Peer Gynt în piesa lui Ibsen. Dramaturgul micşorează violenţa vânătorului Peer Gynt, păstrându-i însă reputaţia de povestitor şi de mincinos. Peer al lui Ibsen este un ţăran norvegian din secolul al nouăsprezecelea, copilul unei familii dezmembrate, nu un vânător misterios, decât în privinţa fanteziilor sale. Toate acestea nu ni-l înfăţişează însă drept ceea ce îl considera a fi Auden: geniul-artist al unui tip nou de erou dramatic. Peer nu e nici artist şi nici geniu, dar Auden a insistat în interpretarea lui greşită:

„... Peer pe care îl vedem noi pe scenă nu are niciun apetit sau dorinţă în sensul obişnuit al cuvântului; se preface doar. Ibsen rezolvă problema prezentării dramatice a unui poet în imaginea unui om care

tratează totul ca pe un rol. fie că se ocupă de sclavi sau de idoli, fie că este un profet oriental. Lin poet din viaţa reală ar fi scris o dramă despre comerţul cu sclavi şi încă una despre un profet, dar pe scenă jocul înlocuieşte creaţia".

Peer cel întâlnit în paginile lui Ibsen este însă bântuit de tot felul de apetituri şi dorinţe obişnuite şi e mult mai mult un om natural decât un profet Intuiţia lui Auden se susţine totuşi: Solness este un arhitect, iar

Rubek este sculptor. În ce priveşte manuscrisul ars al lui Lovberg din *Hedda Gabler*. nici noi. nici Ibsen. nu estimăm pierderile culturale ca fiind foarte mari. Auden caută un poet neexistent în *Peer Gynt* pentru că Ibsen pare să aibă o relaţie foarte strânsă cu acest personaj, mai mult decât cu Brand sau cu împăratul Iulian. Parte a misterului lui Ibsen. ca om şi creator, e faptul că dintre toate personajele, e mai apropiat de Peer Gynt şi Hedda Gabler. El este Hedda aşa cum Flaubert este doamna Bovary. Relaţia cu Peer este diferită şi stă suspendată în linia despărţitoare dintre identitate şi non-identitate. Dacă ne gândim la asocierea a lui Peer Gynt cu Don Quijote şi Hamlet, făcut de Shaw, fenomenul care apare aici este universalismul estetic, dincolo de canoanele naţionale. Hamlet nu este reprezentarea imaginaţiei shakespeariene; Macbeth ar putea fi mai aproape de intensitatea ei profetică. Asupra lui Don Quijote nici nu mai e cazul să facem presupuneri, căci Cervantes îşi încheie opera cu următoarea declaraţie: „Don Quijote s-a născut pentru mine şi eu pentru el. El ştie cum să acţioneze şi eu ştiu cum să scriu. Noi doi suntem ca unul".

Ar fi straniu să-l înlocuim pe Don Quijote cu Peer Gynt. pentru că el şi Ibsen n-ar fi putut avea o astfel de relaţie. Totuşi, şi Peer s-a născut doar pentru Ibsen şi Ibsen pentru Peer, deşi niciunul nu ştia probabil cum să acţioneze (în sensul lui Cervantes). Alte piese ale lui Ibsen se ridică la măreţia tragicului, dar niciuna nu e la fel de fecundă. Cu fi jumătate de secol în urmă, Eric Bentley considera *Peer Gynt* „o capodoperă şi o încântare" şi ne îndeamnă să interpretăm acest mare poem dramatic cu multă înţelegere. Cel mai mult îmi place însă cuvântul „încântare".

Contemporanilor lui Ibsen nu le plăceau actele 4 şi 5. cele care fac gloria piesei, nicăieri depăşită de Ibsen în inventivitate, esenţa

însăşi a poeziei Ultimele două acte sunt mai lungi decât primele trei la un loc şi depăşesc saga tânărului Peer. Primele trei acte ne înfăţişează un Peer de douăzeci de ani. plin de viaţă, de neoprit. În permanentă întrecere cu vecinii şi cu trolii. Considerându-se nedemn de Solveig. din cauza amorurilor sale de trol, şi izolat de moartea mamei sale. Peer pleacă în exil şi piesa devine suprarealistă sau irealistă. mai aproape de Beckett decât de Strindberg. Minunatul şi amuzantul act 4 începe pe coasta marocană, continuă în Sahara şi se încheie într-un spital de nebuni din Cairo. Peer este acum un negustor de sclavi corupt şi americanizat, de vârstă mijlocie, ce dă un ospăţ în aer liber pentru tovarăşi de-ai să-i la fel de corupţi – britanici, francezi, prusaci şi suedezi – cărora le expune filosofia sa:

În acest „tu însuţi" gyntian se-nvăleşte
O armată de patimi şi pofte ce năvăleşte.
Faimosul crez reprezintă valul de vise la care am drept.
El mă face să-mi trăiesc viaţa ce mi se nalţă în piept
Şi cum Dumnezeu avea nevoie de lut când pe om l-a făcut.
Pentru ca să fiu eu. stăpân pe viitorea mea împărăţie.
Aur, cât mai mult aur, îmi trebuie mie să mă susţie.*

Trolul a triumfat în Peer, căci el s-a supus comenzii regelui trolilor: „Să fii trol – atât e de ajuns!" mai degrabă decât unui motto uman: „Omule, fii ţie însuţi credincios!" La revolta grecilor împotriva turcilor, potrivit firii sale de trol, Peer, opus eroismului byronian, propune să îi finanţeze pe turci. Când vrea să fugă cu un vas plin cu aur, care explodează ulterior, Peer aduce laudă lui Dumnezeu, dar se şi plânge că acesta nu e prea econom.

Eroul primelor trei acte este acum şi mai clar un erou negativ, dar e şi foarte amuzant şi foarte plăcut, căci toate aventurile lui îşi au originea în modalitatea universală a fanteziei umane. Ştiind că este totuşi printre cei aleşi, Peer urcă într-un copac, unde îl vedem luptându-se cu maimuţele, de parcă ar fi fost troli. Cu nonşalanţa sa bine cunoscută, se plimbă apoi prin deşert, gândindu-se cum să-l transforme. Peer este legătura între Faust şi Leopold Bloom. Fiecare din ei visează la o nouă lume, ridicată pe ruinele alteia: tărâmul din adâncul mării al lui Faust. Gyntiana şi noul Bloomusalim din Noua Hibemia a viitorului, imaginate de Leopold Bloom sunt cel mai bine sugerate de Peer:

Iar acolo în plin ocean.

Pe cea mai frumoasă oază. Împământesc poporul norvegian.

Neamul nostru având întrucâtva sânge regesc, încrucişarea lui cu rasa arabă spre spere s-o izbutesc.

Pe ţărm în amfiteatru zidi-voi Peeropolis, cetatea mea.

Lumea veche şi-a trăit traiul! O eră nouă plănuiesc a înălţa

Era lui Gynt

Ibsen îmbină farsa, fantasticul şi patosul când Peer continuă prin a propune o cruciadă împotriva morţii. În căutările minunate din actul 5. Soarta (şi Ibsen) îi aduce lui Peer caii şi hainele furate de la împăratul Marocului. îmbrăcat cu ele şi călărind un cal superb, el devine un profet înconjurat de dansatoare conduse de Anitra. O atrăgătoare susţinătoare a eului Gyntian. Peer aproape că ajunge un profet adevărat, dar cade în cotidian când caută satisfacţia în braţele viclenei Anitra. care fuge cu calul şi cu bogăţiile sale. fără a-i mulţumi măcar bietului Peer. Ne place Peer cu atât mai mult cu cât reuşeşte să-şi revină şi din această ultimă umilinţă:

Citatele au fost reproduse după Henrik Ibsen. *Peer Gynt*, trad. rom Adrian Maniu. ESPLA. Bucureşti. 1958 (n.tr.).

Prezinţi să opreşti mersul vremii, prin danţ şi poleială.

Vrei să-noţi contra valului, plescăind din coadă.

Râvneşti desfătări cu ţopăială şi zdrăvăneală Sfârşind prin izbânda neroadă.

Că ajungi a fi la sfârşit Un cocoş pe deplin jumulit.

Cum ar spune, la figurat înţelepciunea bătrână când profetul a scăpat hăţul din mână.

Proastă meserie prorocitul! Am fost jecmănit, nu-ncape îndoială.

Cariera lui profetică o dată încheiată, Peer devine un istoric bătrân, însă unul care ia frişca de deasupra la şi Vico. el caută „amintirile trecutului" şi merge în Egipt să audă cum statuia lui Memnon întâmpină răsăritul soarelui. Impulsul lui Peer este o parodie a celui faustic, care bântuie actele 4 şi 5. În loc de revigorarea goetheană a clasicismului, cu Faust ca amant al Elenei, îl avem pe Peer, turist norvegian, care scrie în caietul de însemnări:

Statuia a cântat Am auzit melodia lămurit

Atât că înţelesul cuvintelor nu l-am prea deslușit

Desigur totul se reduce la o iluzionare

A simţurilor. Pentru astăzi nu am de făcut o ăla însemnare.

În loc să-l ducă pe Peer în abisul întunecat al istoriei clasice, Memnon îi aduce aminte doar de regele trolilor. Ceea ce ar fi trebuit să fie confruntarea impunătoare cu marele sfinx de la Gizeh devine şi ea istorie şi îi pare lui Peer doar o altă întâlnire cu marele Boyg. Răspunsul oedipic la enigma „Ce e omul?" nu e dat de Peer ci de Begriffmfeldt. directorul ospiciului din Cairo, care a venit şi el lângă sfinx ca să înţeleagă (cum sugerează şi numele Begriffmfeldt). Căutarea se termină când Begriffmfeldt îl proclamă pe Peer împăratul interpreţilor, care a răspuns la enigma vieţii spunând despre sfinxul cu natură de trol: „El este el însuşi". Uimit, dar mereu curios, Peer se trezeşte apoi la Clubul Erudiţilor, adică la ospiciu, unde Begriffmfeldt îi închide pe paznici într-o celulă şi îi lasă liberi pe prizonieri, după o măreaţă afirmaţie anti-hegeliană: „Raţiunea absolută / A murit azi-noapte la ora unsprezece fix".

Raţiunea a murit. deci. şi Peer domneşte şocat în locul ei. primind omagiul lui Huhu. un reformator al limbii, al unui felah. care poartă mumia lui Apis în spinare, şi mai ales al lui Husscin. un ministru care trăieşte cu iluzia că e un stilou. Acestea erau pentru Ibsen crude satire politice, dar ele şi-au păstrat peste ani doar nebunia inspirată. Peer îl trimite pe Huhu să descifreze limbajul maimuţelor marocane, cu care se luptase el mai devreme, şi îl sfătuieşte pe felah să se spânzure ca să devină Apis. Povestea lui Huhu se desfăşoară destul de blând. dar sinuciderea felahului îl îngrozeşte pe Peer. O a doua sinucidere, aceea a omului-stilou Hussein, îl convinge pe Peer să plece. Într-o apoteoză sublimă şi sordidă, Begriffmfeldt îl încoronează pe Peer, care şi-a pierdut cunoştinţa, cu o cunună de paie şi toţi îl aclamă pe împăratul Eului la sfârşitul actului 4.

Nu cred să existe vreo altă piesă în secolul XX care să reînvie ca *Peer Gynt*, în actul 4, tradiţia lui Aristofan şi a lui *Faust*, Partea a ÎI& Verva lui Ibsen este de neînfrânt pe măsură ce el trece de la o invenţie şocantă la alta Orice ar reprezenta Peer, nu trebuie să invocăm totuşi moralismul augustinian, cum au făcut unii din cei mai buni critici ai lui Ibsen. Ibsen e mai mult un scorpion decât un moralist şi, în această piesă, mai dionisiac decât am fi crezut Eric Bentley e probabil prea aspru cu Peer, chiar mai aspru decât Ibsen:

„Peer Gynt este un anti-Faust El arată cealaltă faţetă a luptei

faustice, aceea a carierismului modern cu toate implicaţiile lui. În veselia lui lipsă de scrupule, în egoismul lui aventuros şi în imoralitatea amabilă, Peer Gynt este un Don Quijote al liberei iniţiative şi ar trebui să devină sfântul care patronează Asociaţia Naţională a întreprinzătorilor.'4

Într-o fază a sa. Peer a fost într-adevăr un mare baron al hoţilor, dar el e prea plin de viaţă şi în continuă metamorfoză ca să se mulţumească cu un singur rol. Interesul faţă de propria persoană îi produce un fel de dezinteres pragmatic. Peer este un geniu al jocului, un joc maniac, de troli. Ibsen. ca şi Cervantes sau Shakespeare. nu e interesat de căderea omului. Firea de trol nu este o rebeliune împotriva lui Dumnezeu, chiar atunci când se manifestă la oameni Actul 4 din Peer Gynt este anticreştin cum este şi anti-hegelian; raţiunea absolută şi spiritualitatea absolută mor împreună la miezul nopţii, în timp ce Peer continuă să trăiască.

Orice ar crede criticii. Ibsen nu-l consideră pe Peer un eşec sau un om dezumanizat *Faust*, Partea a II-a este un poem dramatic mai mare decât *Peer Gynt* dar, spre deosebire de Faust. Peer este reprezentarea dramatică a unei personalităţi. Ceea ce preţuieşte Ibsen la Peer ar trebui să preţuim şi noi: personalitatea idiosincratică care refuză să se lase micşorată sau redusă la locul comun, ceea ce furnizează materialul actului 5 din piesă. Mă opun definitiv unei idei susţinute de mulţi şi exprimate cel mai hotărât de Michael Meyer în *Dosarul Ibsen* (1985):

„Fie că îl considerăm pe Peer mort în ospiciu sau în naufragiu, actul 5 reprezintă desigur fie rememorarea vieţii sale trecute în momentul morţii, fie (ceea ce este probabil acelaşi lucru) drumul sufletului său în purgatoriu".

Peer Gynt nu moare nici în ospiciu, nici în naufragiu; el e încă viu când cade cortina. Precum Ulise şi Sancho Panza şi spre deosebire de Don Quijote. Falstaff şi Faust, Peer este un supravieţuitor, cum şi trebuie să fie precursorul lui Leopold Bloom. Ibsen îl ucide vesel pe Brand într-o avalanşă, dar n-ar putea suporta să-l ucidă pe Peer Gynt Marii troli: Hedda Gabler, Solness şi Rubek trebuie să moară cu toţii, dar Peer, doar în parte trol, reprezentând punctul de vedere al lui Ibsen asupra vieţii, trebuie să trăiască. Tot actul 5 este un refuz al morţii – pe mare, prin dizolvarea personalităţii sau prin suferinţele din

purgatoriu. Lui Peer Gynt nu i se potriveşte apoteoza faustică într-o sferă angelică feminină; în loc de asta, Ibsen pune în scenă întoarcerea la femeia care devine în acelaşi timp mamă şi, atât de târziu, mireasă.

Criticii şi regizorii nu trebuie să se teamă că scena e melodramatică sau sentimentală. Este de fapt ultimul şoc pe care ni-l produce Ibsen într-o dramă atât de şocantă. Trolii nu l-au putut distruge pe Peer pentru că l-a susţinut o femeie; ciudatul călător şi turnătorul de nasturi sunt învinşi de aceeaşi enigmă goetheană şi byroniană. Relaţia lui Peer cu Aase, mama lui. şi cu Solveig cea sfântă este deliberat obscură la Ibsen. pentru că ne amintim mai degrabă aventurile erotice ale eroului, umane sau de trol. Elementul de legătură este pofta de viaţă, pentru care Ibsen îi iartă lui Peer aproape totul

Actul 5 îl întunecă pe Peer, producând primele momente urâte ale piesei. Stranietatea lui *Peer Gynt* provine şi din faptul că este mai mult o trilogie decât o singură operă. Peer din primele trei acte, având douăzeci şi trei de ani. este un vitalist eroic, destul de misterios pentru a avea un spirit de trol în energiile şi dorinţele sale. Peer din actul 4, de vârstă mijlocie, este şi un umorist matur, dar şi un ticălos, aventurile sale fantastice rămânând între limite naturale totuşi. Supranaturalul predomină în actul final, în care Peer. bătrân. Îşi mai pierde din umor şi devine în acelaşi timp mai decăzut, dar şi mai pregnant Deşi *Peer Gynt* este cea mai originală şi mai puţin shakespeariană piesă, această evoluţie dublă a lui Peer este paralelă cu cea a lui Falstaff în partea a doua din *Henry IV*.

Atmosfera schimbată din actul final se datorează. Într-o oarecare măsură, şi întoarcerii pe mările şi în munţii Norvegiei. Bătrâneţea – a lui Peer. dar şi a lui Ibsen – creează şi ea această umbră a morţii care se apropie. Ca şi Goethe şi *Faust*, Partea a II-a (căruia îi este îndatorat). Ibsen are o viziune mărturisit elitistă asupra nemuririi. Mulţimea sufletelor sunt topite toate la un loc şi abia apoi o nouă viaţă îşi câştigă spiritul; marile suflete creatoare îşi menţin însă individualitatea după moarte. Acest concept apare mai întâi la Petrarca. dar Goethe şi Ibsen îl reînvie în scrierile lor. Întrebarea care apare deci este: în ce constă măreţia lui Peer Gynt, acum când natura lui de trol se afumă cel mai mult. ceea ce justifică şi forţa de a-i ţine deoparte pe straniul călător şi pe turnătorul de nasturi? Una este

pentru Gretchen (şi Goethe) să-l salveze pe Faust şi alta este pentru Solveig (şi Ibsen) să-l salveze pe Peer Gynt De ce ne convinge mai mult a doua variantă?

Ibsen nu ne ajută deloc să înţelegem acest mister. Peer devine pentru prima oară de nesuferit pentru cititor, chiar dacă nu şi pentru straniul călător, cel care vrea cadavrul lui Peer pentru cercetări şi care rosteşte cuvinte memorabile pentru a-l încuraja pe erou: „Nimeni nu moare la jumătatea ultimului act". Spre sfârşitul acestui ultim act, Peer îl întâlneşte pe turnătorul de nasturi, cel ce structurează restul piesei. Influenţa lui Goethe asupra lui Ibsen a fost aici descoperită cu subtilitate de A.E. Zucker, încă din 1942, când a comparat tonul turnătorului de nasturi cu cel al lui Mefisto. Inventivitatea lui Ibsen se aseamănă cu a lui Goethe. În umorul sardonic şi macabru ce capătă şi mai multă forţă datorită unei obsesii de o viaţă, încă din copilăria lui Ibsen. Când era copil, participase la un joc de fabricat nasturi, aşa cum spune Aase, la începutul piesei, că a făcut şi Peer în copilărie. Când turnătorul de nasturi îi spune lui Peer „Tu ştii meşteşugul", fascinaţia se împleteşte cu teroarea Metafora este biblică şi profetică, implicând mai mult purificare decât pedeapsă, deşi această purificare constă, în mod ironic. În pierderea identităţii de sine. O mare teroare pentru Peer (şi pentru Ibsen).

„Prietene, e timpul să te topim" îi spune turnătorul de nasturi lui Peer şi farmecul său se datorează şi răbdării sale, dorinţei de a fi amânat până la următoarea răscruce de drumuri. El ştie că Peer îl va întâlni pe obositul rege detronat a) trolilor şi va auzi din nou cuvintele sale: „de ajuns". „E de ajuns să fii trol" se transformă, practic. În… Prietene, e timpul să te topim". La a doua întâlnire, dialogul dintre Peer şi turnătorul de nasturi ia o întorsătură pe care criticii lui Ibsen tind să o interpreteze ca pe o urmă de credinţă creştină Sincer mirat. Peer întreabă ce înseamnă să fii tu însuţi, iar turnătorul de nasturi îi răspunde că a fi tu însuţi înseamnă a te ucide pe tine însuţi.

De ce am crede însă că turnătorul de nasturi vorbeşte în numele lui Ibsen sau al piesei? Nu există protagonist de-al lui Ibsen care să-şi obţină şinele prin sinucidere, nici măcar Rubek. În finalul piesei *când noi cei morţi ne rom trezi*, sau *Hedda Gobler*. Niciun artist nu a fost mai puţin interesat în uciderea propriului sine decât Ibsen. Turnătorul de nasturi e doar îndeajuns de înţelept pentru a accepta nesfârşite

amânări. Căci cum ar putea fi Peer Gynt topit la un loc cu ceilalţi? Într-atât se teme Peer de un astfel de sfârşit greu de crezut pentru el încât se oferă, de la sine. unui personaj curios numit… Cel slab", versiunea ibseniană a lui Mefisto: dar… Cel slab" crede că Peer nu merită damnarea, cel puţin nu incognito. Faimosul Peer Gynt, propriul său stăpân, este altceva şi „Cel slab" merge să-l caute spre sud. păcălit de travestitul Peer.

Separarea din ce în ce mai clară dintre Peer cel adevărat şi Peer cel legendar începe să pară adevăratul centru al piesei. Turnătorul de nasturi cedează pentru a treia oară şi venirea lui Solveig, deopotrivă Gretchen şi Beatrice, transformă situaţia Drama se termină totuşi într-o antifonie de voci, a lui Solveig şi a turnătorului de nasturi, încercând să se anuleze unul pe altul. Turnătorul promite o întâlnire la ultima răscruce. În timp ce Solveig îl îmbrăţişează pe Peer, promiţând o întoarcere nesfârşită. Nu prea avem motive să considerăm că Ibsen şi-ar da consimţământul la vreuna din promisiuni. Pentru el. ca şi pentru noi, piesa se termină printr-o ironie, deci fără vreun sens anume. Peer nu e aici salvat nici condamnat la topirea finală. El rămâne să doarmă şi să viseze. Sigur că nu va fi de ajuns să rămână el însuşi şi că va fi purificat; dar mai este el însuşi când doarme în poala lui Solveig?

Peer Gynt are aproape cinci sute de versuri mai mult decât versiunea integrală a lui Hamlet, chiar dacă, în comparaţie cu *Faust* este o operă scurtă. *Peer Gynt* este *Hamlet* şi *Faust* al lui Ibsen, în acelaşi timp. piesa şi poemul dramatic în care imaginaţia lui se desfăşoară în toată bogăţia Cu *Brand* drept preludiu şi *împărat şi galilean* drept epilog, *Peer Gynt* este în centrul operei lui Ibsen. conţinând totul, tot ce urmărea în piesele sale din presupusa fază majoră de creaţie. Canonicitatea lui *Peer Gynt* este, după mine, totuna cu natura lui de trol, aşa cum cele mai bune piese ale lui Ibsen sunt influenţate de spiritul trolilor – *Hedda Gabler* mai ales.

A te referi la spiritul trolilor înseamnă a te referi la dramaturgia lui Ibsen. pentru că aceasta este chintesenţa operei lui. Oricare ar fi semnificaţia lui în folclorul norvegian, trolul este – simbolul originalităţii lui Ibsen, semnul distinctiv al spiritului său. Trolii contau atât de mult pentru Ibsen pentru că era foarte greu să-i distingi de oameni, dificultate accentuată în piesele mai târzii ale lui Ibsen.

Dificultatea, pentru Ibsen. nu era nici morală, nici religioasă Este Brand un trol? întrebarea e enervantă, dar nu lipsită de sens şi încetează să devină enervantă când ne referim la Hilde Wangel. Rebecca West. Hedda Gabler. Solness şi Rubeck. printre alţii.

Esenţa trolului la şi pentru Ibsen e o problemă de cartografie psihici Categoria demonicului există la Goethe fără să domine poemul totuşi. La Ibsen, nu există graniţe şi nu mai ştim cine mai e uman şi cine e contaminat de demonii nordici. Tendinţa noastră este totuşi de a fi mai interesaţi de personaje cu spirit de trol şi formula lui Ibsen devine ceva apropiat de principiul ascuns potrivit căruia dramaticul este un alt nume pentru supranatural. Nu aceasta este părerea generală despre Ibsen. dar el se aseamănă totuşi trolului său în chip de şarpe. Marele Boyg. Asta ar trebui să ne înveţe, cel puţin, să încetăm a-l considera pe Peer Gynt un personaj imoral, expus compromisului, ce nu îşi cunoaşte propriul sine. El se afla la graniţa dintre trol şi om. fascinant şi plin de viaţă, şi la fel este Ibsen. Eric Bentley sublinia cu mult timp în urmă că Ibsen, la bătrâneţe, era un aparent realist, dar cu o vastă fantasmagorie interioară. Bentley avea desigur dreptate: în *Brand*, *Peer Gynt* şi *Hedda Gabler* nu putem deosebi interiorul de exterior şi ni se oferă graniţe neclare şi sunete stranii mai mult decât în orice altă dramă de atunci până în prezent

16. Freud – O lectură shakespeariană

Fiecare critic are (sau ar trebui să aibă) gluma lui favoriţi A mea este să compar „Critica literară freudiană 1 cu Sfântul Imperiu Roman: nici sfânt, nici roman, nici imperiu; nici critică, nici literară, nici freudiani Freud nu poartă decât o parte din vina reducţionismului continuatorilor săi anglo-americani şi nicio vină pentru psiholingvistica franco-heideggeriană a lui Jacques Lacan *şi compania*. Fie că vrei să consideri inconştientul drept un motor cu ardere internă (ca freudienii americani) sau ca pe o structură alcătuită din foneme (ca freudienii francezi) sau o veche metaforă (ca mine), nu îl poţi interpreta mai bine pe Shakespeare aplicând pieselor sale harta freudiană a minţii sau sistemul analitic freudian. Alegorizarea freudiană a lui Shakespeare este la fel de nesatisfăcătoare ca şi alegorizările curente, foucaultiene (neo-istoriste) marxiste sau feministe, sau mai vechile perspective creştine şi morale asupra pieselor privite prin lentile ideologice.

Ani de zile am tot susţinut că Freud este, în esenţă, Shakespeare în proză: viziunea lui Freud asupra psihologiei umane e derivată, nu chiar inconştient, din interpretarea pieselor lui Shakespeare. Fondatorul psihanalizei l-a citit pe Shakespeare în original toată viaţa şi l-a recunoscut drept cel mai mare dintre scriitori. Shakespeare l-a obsedat pe Freud aşa cum Freud ne obsedează pe majoritatea dintre noi; cu sau fără voia lui. Freud îl cita (corect sau incorect) pe Shakespeare în conversaţie, în scrisori şi în propria literatură psihanalitică. Nu putem spune că Freud l-a iubit pe Shakespeare mai mult decât pe Goethe sau Milton, dar nici nu mi se pare că ar putea fi considerat ambivalent în legătură cu Shakespeare. Freud nu iubea nici Biblia şi nu a arătat nicio ambivalenţă nici faţă de ea. iar Shakespeare. mai mult decât Biblia, a devenit autoritatea ascunsă a lui Freud. precursorul nerecunoscut.

Conştient sau nu. la un anumit nivel. Freud l-a asociat. În chip ciudat, pe Shakespeare cu Moise. ca în eseul său despre Moise al lui Michelangelo. Această meditaţie remarcabilă asupra sculpturii lui Michelangelo a fost publicată anonim în 1914 în jurnalul psihanalitic *Imago*, de parcă Freud ar fi vrut să o nege chiar atunci când o făcea cunoscută discipolilor săi. El începe prin a remarca efectul uimitor sau enigmatic al unor capodopere ale literaturii sau sculpturii şi. Înainte de a se referi la Moise şi la Michelangelo, el vorbeşte de *Hamlel* ca despre o problemă pe care psihanaliza a rezolvat-o. Afirmaţia e dominată de un dogmatism total neatrăgător, ascuns sub masca anonimatului:

„Să luăm acum în considerare capodopera lui Shakespeare. *Hamlet*, o piesă veche de trei sute de ani. Am urmat îndeaproape literatura psihanalitică şi accept punctul ei de vedere potrivit căruia numai când s-a descoperit analitic faptul că tema lui Oedip este materialul tragediei, s-a putut explica misterul sensului el Până în acel moment au existat o mulţime de încercări interpretative contradictorii şi o mare varietate de opinii în legătură cu caracterul eroului şi cu planul dramaturgului. Ne place Hamlet pentru că îl înţelegem pe bolnav, pe omul slab şi ineficace sau pe idealistul prea bun pentru lumea reală? Şi câte din aceste interpretări nu ne lasă reci – atât de reci încât nu reuşesc deloc să ne explice sensul piesei sau să ne tenteze să-i descoperim splendoarea gândului sau a imaginii? Şi totuşi, demonstrează aceste încercări faptul că simţim nevoia să descoperim

în piesă o sursă de putere dincolo de toate acestea?"

Decât să polemizez cu acest punct de vedere, prefer să mă întreb de ce Freud a ales să-l folosească pe *Hamlet* în legătură cu Moise al lui Michelangelo. În mod ciudat, el e mult mai sugestiv şi mai imaginativ în interpretarea statuii de marmură decât în reducerea celui mai cortâplex personaj shakespearian la o victimă a unei fixaţii oedipiene. Probabil că identificarea cu Moise a ştimit imaginaţia lui Freud. dar sunt înclinat să cred că Shakespeare i-a indus lui Freud o considerabilă anxietate, ceea ce nu se întâmpla în cazul lui Michelangelo. În cele din urmă, Freud avea să-i lege indirect pe Moise şi pe Shakespeare într-un mod problematic; amândouă figurile erau altceva decât ceea ce păreau a fi şi Freud a refuzat orice interpretare tradiţională a vreunuia în faza finală a lui Freud. *Moise şi monoteismul* l-a înlocuit pe profetul evreu din Biblie cu un egiptean. În timp ce lui William Shakespeare i s-a delimitat existenţa istorică la aceea de actor, nu şi de scriitor.

Freud a susţinut până la moarte că Moise a fost egiptean şi Contele de Oxford a scris piesele şi poemele falş atribuite lui Shakespeare. A doua idee. propusă de J. Thornas Looney în *Shakespeare identificat* (1921). este chiar mai nebunească decât prima cu toate acestea, ipoteza lui Looney a devenit adevăr pentru Freud în numai câţiva ani şi încă mai era afirmată în opera lui târzie. publicată postum. *Idei generale în psihanaliză*. Nimic n-ar fi putut fi mai straniu, desigur: Edward de Vere. al şaptesprezecelea conte de Oxford, s-a născut în 1550 şi a murit în 1604. El a murit deci înainte de scrierea unor piese ca *Regele Lear*, *Macbeth*, *Amoniu şi Cleopatra* şi a ultimelor idile shakespeareane. Pentru a fi de acord cu Looney înseamnă să începi prin a susţine că aceste piese erau lăsate în manuscris la moartea lui Oxford şi abia apoi să continui cu alte argumente. Cum a putut Freud, poate cea mai mare minte a secolului nostru, să cadă într-o astfel de mascaradă?

Dorinţa lui Freud ca Shakespeare să nu fie Shakespeare a luat diferite forme înainte de descoperirea fericită pentru el a ipotezei lui Looney. Se simte că Freud era deschis oricărei posibile sugestii după care fiul mănuşarului din Stratford, actorul William Shakespeare, era un impostor. Ernest Jones, hagiograful lui Freud, ne spune că Meynert, care l-a învăţat pe tânărul Freud anatomia creierului, credea că Sir

Francis Bacon scrisese operele lui Shakespeare. În ciuda admiraţiei sale pentru Meynert, Freud nu a vrut să devină totuşi un baconian dintr-un motiv clar: realizările cognitive ale lui Bacon, adăugate la eminenţa lui Shakespeare ne-ar da un autor cu „cea mai puternică minte pe care lumea a dat-o vreodată".

Respingând teza baconiană, Freud a preluat însă orice ipoteză despre şi împotriva lui Shakespeare, între care şi aceea a unui savant italian, potrivit căreia numele era o versiune a unui nume francez: Jacques Pierre. Oricine s-ar fi referit la lămurirea adevăratei identităţi a actorului din Stratford, l-ar fi găsit pe Freud foarte receptiv. Când a găsit cartea lui Looney, în 1923, a înghiţit-o fără scepticism Contele de Oxford murise înainte de scrierea lui *Lear*, dar asta nu mai conta; ceea. ce conta era că Oxford, ca şi Lear. avusese trei fete. Prietenii lui Oxford terminaseră *Regele Lear* în locul lui. după ce acesta murise, iar actorul din Stratford oricum avusese doar două fete. Ce se întâmpla totuşi în mintea atât de puternică şi subtilă a lui Freud ca să ia în serios un astfel de literalism? Complexul lui Oedip impus lui Hamlet de către Freud, cu câteva decenii în urmă. era acum complexul Oxford. Ca autor al lui *Hamlet*, Oxford şi-a pierdut tatăl când era încă mic şi în cele din urmă s-a înstrăinat de mama sa, care se recăsătorise. N-ar fi ajutat cu nimic dacă cineva i-ar fi spus lui Freud că astfel de practici erau obişnuite în înalta aristocraţie elizabetană; el dorea, avea nevoie ca autorul lui *Hamlet*, *Lear*, *Macbeth* să fi fost un nobil bogat şi puternic.

Dacă Freud îi datora; într-adevăr mult prea mult lui Shakespeare, cu ce i se uşura lui povara dacă Oxford şi nu actorul de provincie îi era precursorul? Să fi fost acesta doar snobism social vienez? Presupunerea mea este că Freud dorea cu disperare să citească marile tragedii ca pe nişte revelaţii autobiografice. Actorul din Stratford era potrivit pentru *Nevestele vesele din Windsor*, dar nu şi pentru marile tragedii de familie: *Hamlet*. *Regele Lear*, *Othello*, *Macbeth*. Într-o scrisoare către vechiul său prieten. Arnold Zweig. din 2 aprilie 1937. Freud pare să-şi piardă cu totul controlul. Încercând să-şi convertească uimitul amic:

„El nu pare să-şi poată justifica pretenţiile în vreun fel. În timp ce Oxford are toate dovezile de partea lui. Mi se pare de neconceput ca Shakespeare să fi scris despre lucruri luate la mâna a doua: nevroza lui Hamlet, nebunia lui Lear, sfidarea lui Macbeth şi caracterul lui Lady

Macbeth, gelozia lui Othello etc. Aproape că mă enervează că tu poţi susţine aşa ceva" (după versiunea engleză a lui Ernst L Freud).

Citesc aceste rânduri cu uimire: aceasta este o minte puternică şi sofisticată, în plină forţă creatoare; este mintea epocii noastre, într-adevăr, aşa cum Montaigne a fost a epocii lui Shakespeare. Mintea lui Shakespeare, aşa cum Freud ştie, dar refuză să accepte, a fost mintea tuturor epocilor şi nu va putea fi egalată în secolele următoare. Freud nu era lipsit de imaginaţie şi totuşi vorbeşte de imaginaţia shakespeariană care „ia totul la mâna a doua".

Stilul apărării lui Freud este îngrozitor. E ca şi cum ar fi nevoie ca *Hamlet* să fi fost scris de Hamlet, *Lear* de Lear, *Macbeth* de Macbeth şi *Othello* de Othello. Raţionamentul ar fi, desigur, că Freud însuşi şi-a scris propriul *Hamlet* în *Interpretarea viselor*, propriul *Lear* în *Trei eseuri asupra teoriei sexualităţii*, propriul *Othello* în *Inhibiţii*, *simptome*, *anxietăţi* şi propriul *Macbeth* în *Dincolo de principiul plăcerii*. „Omul din Stratford** nu putea să inventeze psihologia freudiană; nici contele de Oxford, un pair mândru şi misterios, nu ar fi putut-o inventa, dar ar fi putut să o trăiască, spre deosebire de umilul actor.

Pentru cineva care nu e un freudian convins, aceasta e vechea poveste a influenţelor literare şi a anxietăţilor generate de ele. Shakespeare este inventatorul psihanalizei, Freud – cel care a codificat-o. Dar o lectură deformatoare a operelor lui Shakespeare nu i-a fost de ajuns lui Freud: precursorul ameninţător trebuia demascat, distrus, dizgraţiat în cel mai bun caz, actorul din Stratford era un falsificator, un plagiator. Oxford, marele necunoscut, era protagonistul tragic care putea scrie tot ceea ce pătimise. Faţă de Freud, Oxford e doar un Ilie faţă de Mesia, cel care strigă în pustiul psihicului profeţia venirii adevăratului interpret Egipteanul Moise. din fantezia lui Freud. va fi ucis de evrei şi va deveni părintele totemic, mai puternic decât dacă ar fi fost viu. În timp ce Shakespeare a fost cu totul distrus şi înlocuit de un aristocrat titanic, mai puţin puternic decât fusese poetul-dramaturg. În viaţă.

Evident, discut aici despre Freud ca scriitor şi despre psihanaliză ca literatură. Această carte tratează despre canonul vestic a ceea ce în vremurile „bune numeam literatura „imaginativă", iar însemnătatea lui Freud ca scriitor este tocmai valoarea lui literară. Ca terapie, psihanaliza e pe cale de dispariţie, poate deja dispărută.

Supravieţuirea ei în canon e asigurată de ceea ce a scris Freud. Cineva ar putea obiecta că Freud este un gânditor original şi un autor puternic, iar eu aş replica desigur că Shakespeare e un gânditor şi mai original. Nu e nevoie să mai adăugăm realizările lui Francis Bacon la ale lui Shakespeare pentru a-l obţine pe cel mai mare psiholog din istoria lumii.

Nu mă refer aici la faptul că Shakespeare a fost un psiholog moralist, iar Freud a inventat psihologia abisală. Hamlet nu avea complexul lui Oedip, dar Freud avea în mod sigur complexul Hamlet şi psihanaliza ar putea fi un complex Shakespeare. Studiind influenţele literare, nu ştiu cum aş putea exagera influenţa lui Shakespeare asupra lui Freud. Ea nu diferă decât în grad de cea exercitată asupra lui Goethe, Ibsen, Joyce şi mulţi alţii despre care se vorbeşte în această carte. Eu vreau să merg însă mai departe: Shakespeare îl influenţează pe Freud aşa cum Emerson îl influenţează pe Whitman. Vorbim aici de precursori cum am vorbi de Wordsworth faţă de Shelley, de Shelley faţă de Yeats sau de Yeats faţă de toţi poeţii anglo-irlandezi de după el. printre care şi Seamus Heaney. Am discutat deja anxietatea lui Freud faţă de Shakespeare; dacă n-ar fi existat Looney, Freud l-a fi inventat pe contele de Oxford.

Critica literară freudiană a operei lui Shakespeare este o mare glumă; critica shakespeariană a lui Freud se va naşte greu, dar va veni. aşa cum Freud ca scriitor va supravieţui dispariţiei psihanalizei. O metodă veche şi universală de vindecare este transferul către un şaman şi a fost mult studiată de antropologi şi de istorici ai religiei. Şamanismul a apărut înaintea psihanalizei şi îi va supravieţui; el este forma cea mai pură a psihiatriei dinamice. Opera lui Freud, o descriere a totalităţii naturii umane, transcende cu mult terapia freudiană demodată. Dacă există o esenţă a lui Freud. ea trebuie găsită în viziunea lui asupra războiului civil din interiorul psihicului. Diviziunea aceasta presupune o imagine a organizării personalităţii şi un număr de mituri şi metafore capabile să dinamizeze această organizare (sau, în termeni literari, să o dramatizeze). Această figuraţie freudiană include energia psihică, motivaţia, mecanismele de apărare. Deşi Freud. cum e normal pentru un fondator, şi-a făcut o autoanaliză pentru a descoperi sau inventa propria dramă a sinelui, le-a interzis în mod explicit celor ce veneau după el să îl imite.

Această primă autoanaliză a depins, pentru coerenţa ei, de o paradigmă dramatică şi Freud a găsit-o acolo unde romanticii europeni o găseau şi ei: la Hamlet Oedip a fost apoi adus cu forţa şi suprapus lui Harhlet pentru a acoperi obligaţia faţă de Shakespeare. Analogia freudiană între cele două tragedii reprezintă o greşeală şi nu poate fi susţinută de o analiză în afara supraevaluării freudiene a ceda ce el a numit complexul lui Oedip. Un complex al lui Hamlet este ceva foarte complicat, o dată ce nu avem un alt personaj mai inteligent în toată literatura occidentală. Oedip al lui Sofocle ar fi putut avea un complex al lui Hamlet (pe care îl definesc astfel: a gândi nu foarte mult. dar mult prea bine), dar Hamlet sigur nu are complexul lui Oedip.

Hamlet iubeşte şi onorează memoria tatălui său şi e destul de rezervat faţă de mama sa Presupunerea lui Freud este că Hamlet o doreşte inconştient pe mama sa şi nutreşte gânduri ucigaşe faţă de tatăl său, de felul celor puse în aplicare de Claudius. Shakespeare e mai subtil; tragediile sale legate de Oedip sunt *Macbeth* şi *Regele Lear*, dar nu *Hamlet*. Regina Gertrude, de curând apărată de critica feministă, nu are nevoie de scuze. Ea e în mod evident o femeie cu apetit sexual, care inspiră mai întâi pasiunea regelui Hamlet şi apoi a regelui Claudius. Freud nu vrea să recunoască, dar Shakespeare a avut grijă să arate că prinţul Hamlet fusese un copil cam neglijat, cel puţin de tatăl lui. Nu ni se spune nicăieri în piesă, nici măcar în scena fantomei, că tatăl şi-ar fi iubit fiul. Un mare războinic, ca şi Fortinbras, regele pare să nu fi avut timp pentru copilul lui, printre treburile statului, război şi plăcerile oferite de soţia sa De aceea când fantoma îl îndeamnă pe Hamlet la răzbunare, ea strigă: „Dacă tu ţi-ai iubit vreodată tatăl", dar nu spune nimic de afecţiunea tatălui pentru prinţ. La fel, în primul său monolog, Hamlet accentuează devoţiunea dintre tatăl şi mama sa şi exclude interesul lor, dacă există vreunul, pentru el. Amintirile sale despre dragoste, primită sau oferită, se leagă de bietul Yorick, bufonul tatălui său, care a luat locul părinţilor, atât de legaţi unul de altul:

„Oh, bietul Yorick! L-am cunoscut, Horatio, un om nemaipomenit de glumeţ, cu cea mai bogată imaginaţie. M-a purtat în spinare de mii de ori şi cât de dezgustător e acum în imaginaţia mea! Mi se aşază un nod în gât lată buzele pe care nici nu mai ştiu de câte ori le-am sărutat".

În actul 5. În scena din cimitir. Hamlet este. virtual, dincolo de

orice sentiment, chiar şi atunci când el şi Laertes se ceartă susţinând fiecare că el a iubit-o mai mult pe Ofelia. Tristeţea elegiei pentru Yorick ar fi trebuit să-l facă pe Freud să reflecteze că probabil nu existaseră alte buze – ale Ofeliei. Reginei Gertrude sau ale regelui Hamlet – pe care eroul să le fi sărutat de nenumărate ori. Conceptul freudian al complexului lui Oedip este capodopera a ceea ce Freud numea ambivalenţa emoţională, pe care a crezut că a formulat-o pentru prima dată. Am ajuns la concluzia că acest complex al lui Oedip este total irelevant pentru Hamlet, dar unde a găsit oare Freud mare ambivalenţă cognitivă şi afectivă în literatură? Unde altundeva decât în Hamlet. personajul în care Shakespeare şi-a investit pentru prima dată geniul pentru a reprezenta ambivalenţa? Hamlet predă Europei şi lumii lecţia ambivalenţei deja de patru secole, iar Freud n-a fost decât un întârziat. În interpretarea lui Flamlet. Freud nu poate lua note de trecere, în timp ce Hamlet îşi întrece toţi rivalii în comentarea problemelor freudiene. Iată punctul de plecare, în celebra scrisoare a lui Freud. din 15 octombrie 1897. către Wilhelm Fliess:

„De atunci am parcurs mult drum. dar nu am ajuns încă la un loc de odihni A comunica incompletul e atât de greu şi m-ar duce atât de departe de calea bătută, încât sper că mă vei scuza şi te vei mulţumi să auzi părţile stabilite cu certitudine. Dacă analiza continuă aşa cum mă aştept eu, am să aştern totul pe hârtie sistematic şi îţi voi prezenta rezultatele. Până acum n-am găsit nimic complet nou, ci doar complicaţii, cu care m-am obişnuit deja Nu e uşor. A fi total sincer cu tine însuşi e un bun exerciţiu. O singură idee cu valoare generală mi-a apărut Am găsit şi în cazul meu dragostea pentru mamă şi gelozia faţă de tată, şi cred acum că acesta e un fenomen general al primei copilării, chiar dacă apare mai repede la copiii care au ajuns isterici. (Acelaşi lucru se întâmpla şi în cazul «originilor romantice» ale paranoicilor – eroi, fondatori de religii.) Dacă aşa stau lucrurile, forţa acaparatoare a lui *Oedip rege* devine explicaţia, în ciuda tuturor obiecţiilor raţionale faţă de soarta inexorabilă presupusă de poveste, şi putem înţelege de ce alte drame ulterioare ale sorţii au fost nişte eseuri. Sentimentele noastre se opun oricărei sorţi individuale, arbitrare, precum cea arătată în *Ahnfrau* etc., dar mitul grec înfăţişează acea constrângere exterioară pe care fiecare o recunoaşte pentru că a simţit-o asupra sa Fiecare individ din public a fost cândva. În fantezia sa. un Oedip în

devenire şi acest vis devenit realitate l-a făcut să se retragă îngrozit, cu toată forţa de represiune ce separă starea infantilă de cea prezentă.

Ideea care mi-a venit a fost că acelaşi lucru ar putea sta la baza lui *Hamlet*. Nu era probabil o intenţie conştientă de-a lui Shakespeare, ci mai degrabă un eveniment real care l-a forţat să scrie pentru că inconştientul lui îl înţelegea pe al eroului. Cum poate cineva explica fraza isterică a lui Hamlet: «Astfel conştiinţa ne face pe toţi laşi» şi ezitarea lui de a-şi răzbuna tatăl şi de a-şi ucide unchiul când îşi trimite curtenii şi pe Laertes cu atâta uşurinţă la moarte? Cea mai bună explicaţie ar fi aceea a chinului iscat în sine de amintirea obscură că el însuşi ar fi mediat aceeaşi faptă împotriva tatălui său datorită pasiunii nutrite pentru mama sa – «foloseşte orice om după deşertăciunea lui şi cine oare nu va plânge?» Conştiinţa lui este sentimentul inconştient al vinei Oare răceala lui când vorbeşte cu Ofelia, refuzul instinctului de a procreea şi. În final, transferul faptei de la tatăl său spre Ofelia, nu sunt tipic isterice? Şi în cele din urmă nu reuşeşte el. În aceeaşi manieră remarcabilă, ca majoritatea istericilor, să aducă pedeapsa asupra lui însuşi şi să sufere soarta tatălui său. fiind otrăvit de acelaşi rival?"

Strania răutate a părţii a doua a fragmentului, luat ca interpretare a lui Hamlet. mă lasă fără grai, dar forţa literară rezistă interpretării greşite a unui rival care îl otrăvise pe Freud şi continuă să-l otrăvească. Cât de diferite sunt aceste două paragrafe: *Oedip rege* e interpretat la modul abstract şi distant faţă de text. În timp ce Hamlet e privit de aproape, detaliile şi reminiscenţele verbale abundând. Remarcile despre

Oedip se puteau face despre orice altă operă literară tragică; nimic aici nu e specific piesei lui Sofocle. Dar Hamlet este o problemă personală pentru Freud: el e citit de piesă şi i se permite să se analizeze pe el însuşi drept Hamlet. Hamlet nu are decât scurte izbucniri de isterie, dar Freud are pacienţi isterici şi îl asimilează pe Hamlet cu el. Ceea ce e mai interesant este că el însuşi se asimilează cu Hamlet şi cu ambivalenţa acestuia Asimilarea continuă în cartea despre vise a lui Freud: *Interpretarea viselor* (1900) – unde complexul lui Oedip este formulat pentru prima dată deschis, deşi nu e numit ca atare până în 1910.

În 1900, Freud învăţase deja să-şi mascheze influenţele shakespeariene; în cartea despre vise ne oferă o relatare completă

(deşi curios de seacă) privitoare la *Oedip rege* înainte de a ajunge la persoana lui Hamlet în mod ciudat, nu *Oedip rege* este preocuparea de bază a lui Freud, ci *Hamlet*, şi totuşi termenul ales nu este „complexul lui Hamlet". Puţine personalităţi din istoria culturii au avut atâta succes ca Freud în a insinua concepte în conştiinţa noastră „O, desigur, este complexul lui Oedip şi toţi îl avem" am învăţat să murmurăm cu toţii, dar este de fapt complexul lui Hamlet şi nu îl au în mod necesar decât scriitorii şi alţi creatori.

De ce nu l-a numit Freud complexul lui Hamlet? Oedip îşi ucide tatăl fără să ştie, în timp ce Hamlet nu avea astfel de impulsuri faţă de regele îndreptăţit, deşi. ca prinţ al ambivalenţelor, avea desigur impulsuri contrare faţă de oricine, la toate nivelurile conştiinţei sale multiforme. Complexul lui Hamlet l-ar fi adus însă prea aproape de contextul psihanalizei pe ameninţătorul Shakespeare; Sofocle era mult mai comod şi oferea şi prestigiul originii clasice. În *Interpretarea viselor* Hamlet apare doar într-o lungă notă de subsol la discuţia despre Oedip şi doar în ediţia din 1934 anxiosul Freud a ridicat discuţia despre Hamlet la nivelul textului. Într-un paragraf lung şi dens (voi folosi aici traducerea engleză a lui James Strachey):

„O altă mare creaţie tragică. *Hamlet* al lui Shakespeare. are rădăcini comune cu *Oedip rege*. Dar tratarea separată a aceluiaşi material dezvăluie întreaga diferenţă de viaţă mentală între aceste două epoci atât de diferite ale civilizaţiei: reprimarea laică a vieţii emoţionale a oamenilor. În *Oedip*, fantezia plină de dorinţă *a* copilului ne este prezentată ca într-un vis. dar fără ascunzişuri. În *Hamlet*, ea rămâne reprimată: ca în cazul nevrozei, aflăm despre ea doar din manifestările inhibitive. Destul de ciudat, efectul copleşitor produs de tragedia modernă s-a dovedit compatibil cu faptul că oamenii nu reuşesc să afle prea multe despre caracterul personajului. Piesa e construită pe ezitările lui Hamlet şi un mare număr de interpretări s-au terminat cu un eşec. După părerea lui Goethe. Încă dominantă astăzi. Hamlet reprezintă tipul de om a cărui putere de acţiune directă e paralizată de o dezvoltare excesivă a intelectului său («El e secerat de lovitura gândului»). Conform altui punct de vedere, dramaturgul a încercat să portretizeze un personaj nehotărât la modul patologic, ce ar putea fi clasat drept neurastenic. Conflictul dramei ne arată totuşi că Hamlet e departe de a fi prezentat ca o persoană incapabilă de a

acţiona îl vedem în plină acţiune în două situaţii diferite: mai întâi, într-o bruscă izbucnire de mânie. când ridica spada asupra celui care trage cu urechea în spatele unei draperii, şi apoi când, cu premeditare şi pricepere, cu toată asprimea unui prinţ renascentist, îi trimite pe cei doi curteni la moartea pregătită pentru el. Ce anume îl inhibă, atunci, şi nu-l lasă să îndeplinească sarcina dată de fantoma tatălui său? Răspunsul este încă o dată natura specială a acestei sarcini. Hamlet poate face orice, dar nu şi să se răzbune pe cel care i-a-ucis tatăl şi a luat locul acestuia pe lângă mama lui, omul care îi arată realizate dorinţele reprimate ale copilăriei. De aceea ura, care ar trebui să o determine să se răzbune, se transformă în autoreproş, în scrupule ale conştiinţei, ce-i amintesc că nu e-cu nimic mai bun decât păcătosul pe care vrea să-l pedepsească. Am tradus aici în termenii conştientului ceea ce trebuia să rămână la nivelul inconştient în mintea lui Hamlet; dacă cineva vrea să-l considere isteric, nu pot decât să accept faptul ca pe ceva implicat de interpretarea mea Neplăcerea manifestată faţă de sexualitate, exprimată de Hamlet în conversaţia cu Ofelia. se potriveşte foarte bine cu toate acestea: aceeaşi neplăcere avea să cuprindă tot mai mult mintea poetului în anii următori, atingându-şi expresia extremă în *Timon din Atena*. Mintea poetului este cea cu care ne confruntăm, desigur, şi în *Hamlet*. Am găsit într-o carte despre Shakespeare. scrisă de Georg Brandes (1896), o afirmaţie că *Hamlet* ar fi fost scris imediat după moartea tatălui lui Shakespeare (în 1601), deci sub impactul imediat al sentimentului pierderii şi al emoţiilor copilăriei de curând reîmprospătate. Se ştie. de asemenea, că fiul lui Shakespeare. care a murit la o vârstă fragedă, se numea «Hamnet». identic deci cu Hamlet Aşa cum *Hamlet* se referă la relaţia dintre un fiu şi părinţii lui. *Macbeth* (scrisă aproape în aceeaşi perioadă) se referă la lipsa copiilor. Dar asemeni tuturor simptomelor nevrotice care. ca şi visele pot fi «exagerat interpretate». Şi aşa şi trebuie să fie pentru a fi pe deplin înţelese, tot astfel toate creaţiile originale sunt produsul a mai mult decât unui singur motiv sau impuls în mintea poetului şi sunt deschise la mai multe interpretări. În tot ceea ce am scris, nu am încercat decât să interpretez cele ce mai adânci straturi ale impulsurilor din mintea unui creator".

„Reprimarea în viaţa emoţională a oamenilor" e o expresie curioasă, o dată ce Freud nu poate vorbi despre Oedip şi Hamlet. ci

doar despre Sofocle şi Shakespeare. La urma urmei. Oedip nu ştie pe cine a ucis la răscruce, iar Hamlet nu ar fi fost de acord cu Freud că ambivalenţa sa în a-l ucide pe Claudius reprezenta vina de a fi dorit moartea tatălui său. Am putea repeta aici că puterea de autoanaliză a lui Hamlet nu numai că o egalează pe a lui Hamlet, dar îi şi oferă acestuia o paradigmă de discuţie. Nu Hamlet stă întins pe canapeaua din cabinetul doctorului Freud, ci Freud bântuie împreună cu noi toţi prin miasmele corupţiei, în sălile palatului Elsinore; şi Freud nu are niciun privilegiu faţă de cei ce ne îmbrâncim prin coridoare: Goethe. Coleridge, Hazlitt, A.C. Bradley, Harold Goddard şi noi ceilalţi, căci toci cei ce citesc *Hamlet* sau îl văd jucat sunt obligaţi să îl şi interpreteze.

Freud ne spune că un Hamlet sănătos l-ar fi ucis pe Claudius. Evaziunea lui îl face deci isteric. Mă întorc acum la părerea lui Goethe, interpretată mai subtil de către Nietzsche: Hamlet nu gândeşte prea mult ci mult prea bine şi, la graniţele conştiinţei sale, refuză să devină ca tatăl său, care şi-ar fi ucis, desigur, unchiul în circumstanţe asemănătoare. Tânărul Fortinbras este asemeni bătrânului Fortinbras, vrând să intimideze pe toată lumea, dar Hamlet e mai mult decât doar fiul tatălui său. A spune că Freud îl interpretează greşit şi îl subestimează pe Hamlet nu înseamnă să-l privezi pe Freud de puterea sa

Freud nu vrea să vadă cât de formidabili intelectual sunt şi Shakespeare şi Hamlet, dar eu nu îl subestimez pe Freud. Astăzi credem cu toţii că posedăm un „libido" sau suntem posedaţi de el, dar această entitate nu există Nu există o energie sexuală separată Dacă Freud ar fi hotărât să folosească termenul „destrudo* pentru dorinţa de moarte, aşa cum pare să fi fost tentat la un moment dat. am purta acum cu noi nu numai complexul lui Oedip şi „libidoul", ci şi acest „destrudo". Din fericire. Freud s-a hotărât să nu-l folosească, dar această pierdere a noastră ar trebui să fie instructivă Aşa cum observă Wittgenstein, Freud este un puternic creator de mituri, cel mai mare al timpului nostru, rivalizând cu Proust, Joyce. Kafka pentru locul central în canonul literaturii moderne. Strigătul său este ultima propoziţie din acest lung paragraf despre *Hamlet*. După un gest neconvingător de modestie interpretativă, presupus a garanta că scrierile originale sunt generate de „mai mult decât un singur motiv şi mai mult decât un singur impuls". Freud sugerează fermecător că interpretarea sa unică

tinde să atingă „cel mai adânc strat de impulsuri din mintea creatorului". În minte nu există însă „stratul cel mai adânc": Satan din poemul lui Milton se plânge că se deschid sub el. din ce în ce mai jos. alte hăuri ce amenință să îl înghită Freud însuși, o figură miltoniană. dar nu satanică, a înțeles metafora „adâncului" la fel cu toată lumea

Problema este deci. complexul lui Hamlet. nu al lui Oedip. și Freud se plângea. În schița unui eseu. *Personaje psihopate pe scenă*, scris în 1905 sau 1906, dar publicat numai postum:

„Prima din aceste drame moderne este *Hamlet*. Are drept subiect modul în care un om. care a fost normal până la un punct, devine nevrotic din cauza naturii speciale a sarcinii cu care se confrunta – un om în care un impuls, reprimat cu succes până atunci, încearcă să-și facă drum spre acțiune. *Hamlet* se distinge prin trei caracteristici care par importante în legătură cu discuția noastră 1) Eroul nu e psihopat, ci doar *devine* psihopat în decursul acțiunii piesei. 2) Impulsul reprimat este la fel cu cele pe care noi înșine ni le reprimăm, și a căror reprimare este o parte a propriei noastre evoluții. Chiar această reprimare e subminată de situația din piesă la rezultat al acestor două caracteristici, ne putem recunoaște cu ușurință în erou: suntem susceptibili de aceleași conflicte interioare ca și el pentru că *„o persoană care nu-și pierde rațiunea în anumite condiții înseamnă că nu are nicio rațiune de pierdut"*. 3) Ca o condiție necesară a acestui tip de artă. impulsul care luptă în conștiința noastră, oricât de ușor de recunoscut, nu poate primi niciodată un număr definitiv; același proces se poate desfășura și în spectator, doar că el e avertizat și își poate controla emoțiile în loc să sufere un șoc la ceea ce i se întâmpla. O mare parte din rezistența noastră se poate economisi astfel, ca și atunci când. Într-un tratament analitic, găsim derivate ale materialului reprimat la nivelul conștiinței, datorate unei rezistențe scăzute, în timp ce materialul reprimat, în sine. nu e capabil de asta Până la urmă. conflictul e atât de bine mascat la Hamlet încât eu trebuie să încerc să îl aduc la suprafață".

Suntem la mare depărtare de *Hamlet* aici, neputând să ajungem la el din cauza sistemului lui Freud și a dogmatismului său. E clar doar că nu există nicio deosebire între Hamlet și un oarecare pacient al lui Freud. nici măcar în gradul de interes. Eroul conștiinței occidentale este încă un psihopat și atât, iar tragedia shakespeariană e redusă la un

caz de tratament analitic. Am putea numi acest fragment teribil „Desfăşurarea complexului lui Hamlet", numai că pe mine nu mă convinge. Ceea ce s-a întâmplat de fapt a fost înlocuirea lui Hamlet cu Lear sau Macbeth şi lupta lui Freud cu Shakespeare s-a transferat pe alt câmp de bătălie. Problema lui Hamlet. tratată în cinci alte contexte diferite nu a mai adăugat nimic, decât repetări ale ideii complexului lui Oedip. nedemne de Freud ca mare scriitor.

Freud şi-a găsit propria Cordelie în Martha Bernays. Înainte ca ea să-i devină soţie, şi o a doua, chiar mai autentică decât prima Cordelie, în fiica sa. Anna. favorita lui dintre toţi copiii şi adevărata lui continuatoare. prin cartea ei despre ego şi mecanismele sale de apărare. Interpretarea freudiană a *Regelui Lear* se poate găsi într-un eseu fascinant din 1913. *Tema celor trei sicrie*, şi într-o scrisoare din 25 martie 1934. către un anumit Bransom. publicată într-un apeudix la

Viaţa şi opera lui Freud, scrisă de Ernest Jones. Bransom scrisese o carte nefericită despre *Regele Lear*, care găsise înţelesul ascuns al piesei în dorinţele sexuale incestuoase reprimate ale lui Lear faţă de Cordelia, idee nebunească, la care Freud, din fericire, se opune. Iată concluzia impresionantă, mitologică, cu care se încheie *Tema celor trei sicrie*:

„Lear este bătrân. Am spus deja că din această cauză cele trei surori apar ca fiice ale sale. Relaţia paternă, din care pot apărea atâtea situaţii dramatice valoroase, nu este însă dezvoltată mai mult în dramă. Dar Lear nu e doar un bătrân; el e pe moarte. Proiectul împărţirii moştenirii nu mai e atât de straniu în acest caz. Bătrânul damnat nu e însă pregătit să renunţe la dragostea femeilor; insistă să audă cât de mult e iubit să ne amintim acum acea mişcătoare ultimă scenă, unul din punctele culminante ale dramei tragice moderne: «Intră Lear cu Cordelia moartă în braţele sale». Cordelia e moartea. Să răsturnăm situaţia, şi aceasta devine inteligibilă şi familiară pentru noi – zeiţa morţii luându-l de pe câmpul de luptă pe eroul ucis, asemeni unei Valkirii din mitologia germană, înţelepciunea eternă, sub aparenţa mitului primitiv, îl sfătuieşte pe bătrân să renunţe la dragoste, să aleagă moartea şi să se împrietenească cu necesitatea de a muri.

Poetul ne aduce foarte aproape de ideea antică făcându-l bătrân şi pe moarte pe omul ce trebuie să aleagă între cele trei surori.

Tratamentul regresiv pe care îl aplică mitului, mascat de întoarcerea dorinţei, permite sensului originar să apară astfel încât e posibilă şi o interpretare alegorică superficială a celor trei figuri feminine. Am putea spune că cele trei relaţii inevitabile pe care bărbatul le are cu femeia sunt reprezentate aici: cu mama care îl aduce pe lume. cu soţia şi cu moartea Sau pot fi cele trei forme luate de figura mamei: mama însăşi, iubita aleasă după modelul mamei şi în cele din urmă Pământul Mamă care îl primeşte la sine. Bătrânul tânjeşte în zadar însă după dragostea femeii, aşa cum o primise cândva de la mama lui. Doar tăcuta zeiţă a morţii îl va lua în braţele ei".

Sunt uimit când citesc o judecată a lui Freud precum „relaţia paternă nu este dezvoltată îndeajuns în dramă 4. *Regele Lear* cuprinde două relaţii paterne, aceea a lui Lear cu Goneril. Reagan şi Cordelia şi aceea a lui Gioucester cu Edgar şi Edmuud. Ce vrea Freud să reprime? Lear. deşi foarte bătrân. nu e pe moarte decât în scena finală, iar loiala Cordelia ar putea fi cu greu considerată reprezentarea morţii; cine ar dori totuşi să critice minunata imagine de la sfârşitul primului paragraf? Puţine momente, chiar la Proust. Joyce sau Kafka sunt mai memorabile decât înţelepciunea freudiană care ne îndeamnă să „renunţăm la dragoste, să alegem moartea şi să ne împrietenim cu necesitatea de a muri". Ecourile acestei fraze se propaga până în paragraful final al elocventului poem în proză unde Lear şi Freud se contopesc într-o măreaţă figură mistică, aproape un zeu în agonie.

Douăzeci şi unu de ani mai târziu ni se oferă totuşi acel reductivism psihanalitic şi acel „oxfordism" preluat de la Looney! Bransom este asigurat că are dreptate în ceea ce-l priveşte pe Lear şi apoi Cordelia-Anna este implicată şi ea în această harababură incestuoasă:

„Presupunerea ta luminează enigma Cordeliei ca şi pe cea a lui Lear. Surorile mai mare au depăşit deja dragostea fatidică pentru tatăl lor şi îi devin ostile; ca să vorbim în termeni analitici, ele resping dezamăgirea creată de vechea dragoste. Cordelia încă îi este credincioasă; dragostea pentru el e secretul ei sfânt când i se cere să îl facă public e obligată să refuze şi să rămână mută. Am văzut acest comportament în multe cazuri".

Aceste idei sunt prea absurde pentru a le respinge. Oare când citise sau văzuse Freud piesa ultima oară? în loc să încercăm să-l

contrazicem, mai bine să vedem alte erori şi invenţii ale lui şi mai interesante. El spune că mama fiicelor lui Lear nu e nici măcar menţionată; există totuşi o menţiune, chiar dacă nu e crucială. Ce anume i-a sugerat însă lui Freud ideea că Goneril este însărcinată? Şi cum a putut crede că nebunia lui Lear provenea din dorinţa reprimată pentru Cordelia şi nu din furia bătrânului rege? Toate acestea sunt nimic însă în comparaţie cu informaţia, împărtăşită lui Bransom şi nouă, că Albany din *Regele Lear*, ca şi Horatio din *Hamlet* sunt echivalenţi ai lordului Derby, primul ginere al contelui de Oxford! „O, ascultare şi obrăznicie-amestecate / Raţiune-n nebunie!" Rezistenţa lui Freud faţă de Shakespeare, evidentă în interpretarea lui Hamlet drept Oedip. a atins o complexitate teribilă în această contopire a regelui Lear cu Oxford şi cu Freud însuşi. Ce s-a întâmplat cu tragedia apocaliptică scrisă de Shakespeare şi unde este Sigmund Freud, care ştia cândva cum să citească? Atât drama cât şi forţa interpretativă a lui Freud dispar în nevoia teribilă de a-l anula pe actorul din Startrord.

Regele Lear era prea apropiat de Freud; *Macbeth* i-a permis să se întoarcă la sine – mai ales în eseul *Câteva tipuri de personaje întâlnite în opera psihanalitică* (1916). unde ni se reaminteşte că Freud este. Într-adevăr, un autor canonic. El remarcase cu mult timp în urmă că una din chei pentru sensul tragediei e dată de faptul că Macbeth şi Lady Macbeth nu au copii. În eseul din 1916. el se concentrează asupra personajului Lady Macbeth. „Distrusă de succes" şi de remuşcări:

„Ar fi un exemplu perfect de justiţie poetică, un fel de lege a talionului dacă faptul că Macbeth nu are copii, că Lady Macbeth e stearpă, ar fi o pedeapsă pentru crimele lor împotriva sanctităţii genitoriale. pentru că Macbeth a lăsat copii fără tată şi tată fără copii, iar Lady Macbeth le-a cerut spiritelor crimei să o lipsească de sexul ei. Cred că s-ar putea explica fără prea multă bătaie de cap boala lui Lady Macbeth. transformarea ei de la răutate la penitenţă prin faptul că nu are copii. Acest fapt o convinge de neputinţa ei împotriva legilor naturii şi de faptul că ea e de vină deoarece crima ei nu a avut niciun rezultat/1

Câţi copii avusese Lady Macbeth? întrebarea, pusă în glumă de un critic formalist, nu e totuşi una prostească, deşi nu i se poate răspunde cu certitudine. Freud vorbeşte de sterilitatea ei, dar de ce spune ea că a alăptat? Ca soţie a unui puternit „thane", văr al regelui,

poziţia ei e prea înaltă pentru a alăpta alt copil decât pe al său. Concluzia este că a existat ce! puţin un copil, dar a murit Pe de altă parte, ea putea avea şi alţi copii, o dată ce Macbeth o îndemna să îi nască numai băieţi Macbeth, la rândul lui, e asemeni regelui Irod. Pune la cale moartea lui Fleance, fiul lui Banquo, şi a copiilor lui Macduff. Există o spaimă de descendenţi în ura aproape gnostică a lui Macbeth împotriva timpului şi atât el cât şi Lady Macbeth sunt bântuiţi de profeţia care spune că descendenţii lui Banquo (linia Stuart, care a început în Anglia cu Iacob I. fiul lui Mary. regina Scoţiei) vor ajunge să conducă Scoţia Freud afumă deci pe După dreptate că… Macbeth" este o piesă despre „lipsa copiilor" şi că nu poate da o interpretare totală a piesei, concesie care ar fi fost în mod egal relevantă în comentariile lui *Hamlet* şi *Regele Lear*. dar legătura lui intimă cu Hamlet şi Lear excludea probabil această situaţie:

„Care au fost totuşi motivele ce au transformat, într-un timp atât de scurt, un om ambiţios, dar ezitant. Într-un tiran şi pe instigatoarea lui cu inima de oţel într-o femeie bolnavă, roasă de remuşcări mi se pare imposibil de ghicit. Cred că trebuie să renunţăm la speranţa lămuririi triplei obscurităţi a textului nu foarte bine păstrat, a intenţiei necunoscute a dramaturgului şi a sensurilor ascunse ale legendei. Dar nu pot admite că astfel de investigaţii nu îşi au rostul în virtutea efectului puternic pe care tragedia îl are asupra spectatorului. Dramaturgul poate într-adevăr. În timpul reprezentaţiei. să ne copleşească şi să ne paralizeze puterea de reflecţie, prin arta sa Dar el nu ne poate opri să încercăm a prinde mecanismul psihologic al acestui efect iar faptul că dramaturgul poate să scurteze după voinţa lui timpul natural şi durata evenimentelor pe care le aduce înaintea noastră dacă prin sacrificarea probabilităţii obişnuite poate accentua efectul dramatic, nu mi se pare relevant în acest caz. Un astfel de sacrificiu e relevant doar când probabilitatea este doar afectată şi nu când e întrerupt lanţul cauzal. Mai mult. efectul dramatic n-ar fi fost micşorat dacă perioada de timp ar fi rămas incertă. În loc să fie limitată la câteva zile".

Acest paragraf începe cu modestie interpretativă şi continuă cu probleme practice, de reprezentare dramatică, mai ales a timpului. Din nou, senzaţia mea este că reprimarea şi nemulţumirea lui Freud şi cred că aici lucrează complexul lui faţă de Hamlet Dacă ambivalenţa, sau

reprezentarea ei, este un concept shakespearian şi nu freudian, a devenit un concept freudian doar datorită experienţei shakespeariene a lui Freud şi acesta s-a considerat obligat să respingă sau să interpreteze greşit cele mai puternice reprezentări ale ambivalenţei, iar acestea sunt cele patru mari tragedii de familie: *Hamlet*, *Othello*, *Regele Lear* şi *Macbeth*. Nu cunosc alte situaţii în literatură, nici chiar la Dante, în care să fim plasaţi atât de convingător într-un univers echivoc, unde ambivalenţa emoţională guvernează aproape toate relaţiile, şi unde ambivalenţa cognitivă – la Hamlet, Iago, Edmund – ajută la determinarea acelor intensităţi criminale care sunt adevăratul subiect al lui Freud. Nici Hamlet, nici Othello nu manifestă complexul lui Hamlet, şi nici Cordelia, Desdemona, Ofelia sau Edgar, ci Iago, Edmund, Goneril. Reagan, Macbeth şi Lady Macbeth sunt modele nemuritoare de ambivalenţă, duse pe culmile sublimului. Freud, ca prozator-poet postshakespearian, rămâne sub influenţa lui Shakespeare; iar teama de influenţe nu se poate observa mai acut în timpurile noastre la altcineva decât la fondatorul psihanalizei, care descoperea mereu că Shakespeare fusese acolo înaintea lui şi nu putea îndura acest adevăr umilitor.

În *Macbeth*, ambivalenţa este atât de pregnantă, încât timpul însuşi devine reprezentarea ei. cum simte şi Freud. Ceea ce Freud numea… Nachträglichkeit", sentimentul că eşti mereu în urma evenimentelor, ca un actor prost ce îşi ratează mereu intrările, este condiţia specifică a lui Macbeth. Freud este destul de inteligent ca să pună sub semnul întrebării doar motivaţiile aparente ale lui Macbeth şi Lady Macbeth, o dată ce fructul ambiţiei lor este doar disperarea, iar Shakespeare evita, enigmatic, să le definească natura dorinţelor. Ei nu au nimic din *Tamerlan* al lui Marlowe sau din *Richard III*: sentimentul gloriei ce f însoţeşte aspirarea încununată de succes la o coroană lumească De ce vor deci să devină rege şi regină a Scoţiei? Cina lipsită de veselie la care apare fantoma lui Banquo este. fără îndoială, tipică pentru viaţa de la curtea lui Macbeth, pe cât de plicticoasă, pe atât de ameninţătoare. Ceea ce îl interesează pe Freud este esenţa piesei: lipsa copiilor, ambiţia goală, uciderea lui Duncan. atât de blând şi de bun că niciunul dintre cei doi Macbeth nu poate simţi cât de puţină ambivalenţă faţă de el. Dar oricare e motivul pentru care ajung ei să nu aibă copii, se răzbună împotriva timpului prin uzurpare, crimă şi

printr-o încercare de a anula viitorul, acest şir nesfârşit de mâine. mâine. mâine. al căror ritm lent îl înnebuneşte pe Macbeth. Cel puţin referitor la această tragedie, cu tot dogmatismul său. Freud a fost foarte sugestiv.

Ce anume îi mai datorează Freud lui Shakespeare, pe lângă sentimentul primatului ambivalenţei şi al apogeului acesteia în complexul lui Hamlet/Oedip? Shakespeare este atotprezent la Freud, mult mai prezent când nu e menţionat decât atunci când e citat. Poziţia fundamentală a lui Freud faţă de Shakespeare este ceea ce el numeşte „negaţie" (Vremeinung), formularea unui gând, a unui sentiment sau a unei dorinţe mai înainte reprimate, care ating nivelul conştient doar tăgăduite fiind, astfel încât apărarea reprimării continuă. Ceea ce e reprimat e acceptat intelectual, dar nu şi emoţional; Freud a acceptat idei shakespeariene, chiar negându-le sursa Instinctul de conservare l-a făcut pe Freud să îl nege pe Shakespeare. dar el nu a încetat niciodată să se identifice cu Hamlet, chiar dacă nu întotdeauna conştient, şi, într-o mai mică măsură, cu Brutus, din *Iulius Cezar*, care în desfăşurarea shakespeariană era un fel de pre Hamlet. Identificarea cu Hamlet nu apare doar la Freud, este ceva universal, care îi depăşeşte pe., bărbaţii albi europeni morţi", apărând la o mare varietate de persoane, în diferite momente şi locuri. Ernest Jones notează că citatul favorit al lui Freud, în conversaţie sau în scris, erau cuvintele adresate lui Horatio de către Hamlet: „Sunt mult mai multe lucruri în cer şi pe pământ, Horatio / Decât poate imagina filosofia ta". Se poate înţelege uşor de ce Freud a preluat aceste cuvinte drept motto pentru psihanaliza sa şi e chiar mai clar când avem întregul context. Imediat înainte avusese loc următorul schimb de cuvinte:

Horatio: Noapte şi zi, necunoscut îmi pare totul.

Hamlet: Ca un necunoscut deci le primeşte.

Aceasta este reprezentarea miniaturală, pentru Freud, a situaţiei iniţiale din psihanaliză: Horatio simbolizează publicul, iar Hamlet pe Freud. urându-le pliticos „Bun venit!" necunoscuţilor care sosesc. Nicăieri. În scrierile sau scrisorile lui Ffeud sau în conversaţiile, sale nu pare să fi existat ceva care să-l fi lovit mai mult. ca un contrast plin de invidie: rezistenţa la psihanaliză în comparaţie cu acceptarea universală a lui Shakespeare. Încă din timpurile sale până în prezent, de la naţiunea sa până la lumea întreagă, îmi amintesc că atunci când

Freud a analizat unul din propriile sale vise. a aflat o comparaţie pentru relaţia sa cu Shakespeare în uzurparea inconştientă de către prinţul Hal a regalităţii: „Orânde este rang şi înălţare, există şi dorinţe ce trebuie în & înalte. Prinţul Hal nu s-a putut abţine să încerce coroana nici măcar lângă patul tatălui său bolnav".

Există tradiţia că Shakespeare a jucat rolul fantomei tatălui lui Hamlet la prima montare a piesei. Psihanaliza. În multe privinţe o parodie a lui Shakespeare. continuă să fie bântuită de fantoma lui Shakespeare pentru că Shakespeare poate fi considerat ca un fel de psihanaliză transcendentală. Când personajele sale se schimbă sau vor să se schimbe după ce îşi ascultă vocea propriei conştiinţe ele prevestesc situaţia psihanalitică în care pacienţilor li se cere să îşi asculte vocea interioară în vederea transferului asupra psihanalistului, înainte de Freud, Shakespeare a fost prima noastră autoritate în problemele dragostei şi ale vicisitudinilor ei sau ale impulsului şi e clar că el rămâne încă cel mai bun sfătuitor al nostru şi nu a încetat niciodată să îl sfătuiască şi pe Freud. Comparând cele două teorii ale lui Freud asupra anxietăţii, versiunea revizuită mi se pare mai shakespeareană decât cea anterioară. Înainte de *Inhibiţii*, *simptome şi anxietate* (1926). Freud credea că anxietatea realistă poate fi diferenţiată clar de cea nevrotică. Anxietatea realistă era cauzată de o primejdie reală, în timp ce anxietatea nevrotică rezultă din ţinerea sub control a libidoului sau din reprimarea nereuşită a acestuia şi nu era deci implicată în războaiele civile ale psihicului.

După 1926, Freud a abandonat ideea că libidoul poate fi transformat în anxietate. Anxietatea a început să fie considerată anterioară reprimării şi, astfel, motiv al reprimării. În teoria anterioară, reprimarea preceda anxietatea, care apărea numai dacă reprimarea nu reuşea în versiunea revizuită, Freud a abandonat pentru totdeauna distincţia cauzală dintre frica reală şi anxietatea nevrotică. Tradusă în universul dramatic shakespearian, vechea teorie este la ea acasă, mai ales în marile tragedii pe care le prefera Freud. unde anxietatea este primordială, ca şi ambivalenţa în Elsinore al lui Hamlet, în Veneţia lui Iago. În Britania lui Lear şi a lui Edmund sau în Scoţia lui Macbeth. pretutindeni există acea atmosferă de anxietate, ce precede evenimentele şi personajele. Dacă putem considera complexul Hamleri Oedip o capodoperă a ambivalenţei, capodopera anxietăţii

este ceea ce eu numesc complexul lui Macbeth. pentru că acest erou-ticălos este cel mai anxios dintre toate. În complexul lui Macbeth, teamă nu poate fi deosebită de dorinţă, iar imaginaţia devine şi invulnerabilă şi malignă. Pentru Macbeth. a fantaza înseamnă a fi sărit prăpastia de dincolo de voinţă şi a te afla de partea cealaltă a necesităţii de săvârşire a actului. Timpul nu poate fi eliberat până când Macbeth nu e ucis. pentru că presimţirile temporale se adeveresc întotdeauna în regatul său. Încă înainte de a lua puterea Dacă în complexul lui Hamlet/Oedip se ascunde dorinţa de a-şi fi propriul tată. complexul lui Macbeth ascunde dorinţa de autodistrugere. Freud a numit-o tendinţa morţii în *Dincolo de principiul plăcerii*, dar eu prefer neliniştea damnării şi intensitatea sugerată de complexul lui Macbeth.

Chiar dacă Freud nu s-a identificat niciodată cu Macbeth în măsura în care s-a identificat cu Hamlet. există totuşi analogii uimitoare pe care le-a citat, ca atunci când a prevăzut că i-au mai rămas treizeci de ani de muncă. Într-o scrisoarea din 1910: „Ce putem face oare în ziua în care gândul încetează să mai meargă şi cuvintele potrivite nu vor să mai vină? Nu putem să nu ne cutremurăm la această posibilitate. De aceea eu mă rog nu numai pentru o soartă bună. ci şi să fiu ferit de infirmităţi, de paralizii ale puterilor corpului. Vom muri cu hăţurile puse, cum spunea regele Macbeth.'1 Modalitatea în care-l citează Freud este uşor diferită de disperarea apocaliptică a uşurpatorului Macbeth:

Soarele-aş vrea acuma să se stingă
Şi lumea-ntreagă să dispară.
Sunaţi alarma! Vântul să sufle, furtuna.
Cu hăţurile puse măcar vom muri.

Freud a murit, ce-i drept, în armură, gândind şi scriind efectiv până în ultima clipă. Identificarea sa cu Macbeth. oricât de neimportantă, are aspectul său pozitiv, sugerat de „cum spunea regele Macbeth". Nu doar o dată, Freud a afirmat că viziunea propriilor cărţi publicate îl uimea, în sensul în care Macbeth striga înspre seria spectrală a Stuarţilor, descendenţi regali ai lui Banquo: „Se va întinde oare linia asta până la Judecata de Apoi?" Identificarea este uşoară şi de data asta. dar plină de mândrie, stând mărturie pentru puterea contaminantă a imaginaţiei lui Macbeth. Freud poate să spună că tema principală din Macbeth este lipsa copiilor, dar. la un nivel mai adânc. el

asociase propria putere de imaginaţie cu aceea a lui Macbeth, găsind şi la sine şi la sângerosul tiran o perseverenţă eroică şi o fecunditate creatoare de imagini.

Shakespeare e apoteoza libertăţii estetice şi a originalităţii. Freud este anxios faţă de Shakespeare pentru că a învăţat anxietatea de la el, aşa cum a învăţat şi ambivalenţa, narcisismul şi scindarea sinelui. Emerson era mai liber şi mai original în privinţa lui Shakespeare. pentru că învăţase de la el stranietatea şi sălbăticia. E mai potrivit poate ca Emerson şi nu Freud să aibă aici ultimul cuvânt: „Acum literatura, filosofia şi gândirea sunt shakespearizate. Mintea lui e orizontul dincolo de care. În prezent, nu putem vedea".

17. Proust: Adevărata persuasiune a geloziei sexuale

Marea putere a lui Proust, printre altele, este caracterizarea sa: niciun alt scriitor din secolul XX nu poate egala registrul său de personaje atât de vii. Joyce îşi are unicul său personaj copleşitor, Poldy (Leopold Bloom), dar Proust are o galerie de portrete: Charlus, Swann. Albertine Bloch, Bergotte, Cottard, Françoise, Elstir, Gilberte, bunica Bathilde. Oriane Guermantes. Basin Guennantes, mama naratorului/Marcel. Odette, Norpois, Morel. Saint-Loup. Madame Verdurin. marchiza de Villeparisis şi. deasupra tuturor, figura povestitorului şi a sinelui său anterior. Marcel. Probabil am trecut cu vederea alte personaje de importanţă egală cu cele amintite, dar sunt deja douăzeci de personaje pe care nu le-am putut uita

În căutarea timpului pierdut (numită aici pe scurt *Căutarea*), din păcate, va rămâne cunoscută în limba engleză sub titlul shakespearian atât de frumos, dar care ne şi încurcă în interpretare: *Remembrance of Things Past* (*Amintiri despre timpul trecut*). Romanul îl concurează pe Shakespeare însuşi în forţa de reprezentare a personalităţii. Germanie Bree a observat că personajele lui Proust, ca şi ale lui Shakespeare. rezistă tuturor reducţiilor psihologice. Tot ca Shakespeare. Proust este un maestru al tragicomediei: rid printre grimase de durere, dar trebuie să fiu de acord cu Roger Shattuck – modalitatea comică este centrală la Proust pentru că îi conferă distanţa necesară reprezentării în explorarea problemei, interzise atunci, a homosexualităţii. Datorită marelui geniu al lui Proust, el îl concurează pe Shakespeare şi în reprezentarea geloziei sexuale, unul din cele mai canonice afecte umane folosite în scopuri literare, considerat de Shakespeare tragedie

catastrofică în *Othello* şi idilă aproape catastrofică în *Poveste de iarnă*. Proust ne oferă trei mari „saga" ale geloziei; chinurile prin care trec pe rând Swann. Saint-Loup şi Marcel (am să-l numesc aşa. deşi naratorul îi foloseşte numele doar o dată sau de două ori în tot romanul). Aceste trei angoase tragi-comice şi obsesive sunt doar o parte a, unei opere enciclopedice: totuşi Proust, ca şi Freud, poate fi considerat alături de Shakespeare şi de Hawthorne, în *Litera stacojie*, un scriitor care confirmă canonicitatea geloziei sexuale. Ea este iad în viaţa oamenilor, dar splendoare a purgatoriului ca „materie poetică 1. Shelley afirma că incestul este cea mai poetică situaţie posibilă; Proust ne învaţă că gelozia sexuală poate fi cea mai bună materie a romanului în 1922, anul morţii lui Proust (avea doar cincizeci şi unu de ani), Freud a publicat un scurt eseu, plin de forţă, despre gelozia sexuală: *Anumite mecanisme nevrotice în gelozie*, *paranoia şi homosexualitate*. Există o asociere clară între gelozie şi durere şi Freud ne asigură că persoanele care nu-şi manifestă aceste două afecte universale au trecut printr-o reprimare severă, astfel încât gelozia şi durerea devin şi mai active la nivelul subconştientului Freud divide ironic gelozia în trei părţi; competitivă, proiectată, înşelătoare. Prima e narcisistă şi oedipică, a doua îi impută celui iubit o vină. reală sau imaginară, care aparţine sinelui, iar a treia, deja trecând graniţa spre paranoia, consideră drept obiect reprimat pe cineva de acelaşi sex, de obicei Cum se întâmpla de obicei la Freud, analiza e accentuat shakespeariană, deşi mai mult în genul *Poveştii de iarnă*, pe care Freud nu o aminteşte, decât în cel al întunecimii tragice din *Othello*, unde Freud a localizat cândva gelozia proiectaţi Leontes din *Poveste de iarnă* trece sistematic prin toate cele trei tipuri de gelozie. La Proust cele trei mari cazuri de gelozie trec peste tipul normal, competitiv, stăruie puţin în tipul al doilea, proiectat, şi se centrează feroce în modalitatea înşelătoare. Dar Proust este rivalul lui Proust, nu maestrul său, şi descrierea proustiană a geloziei e una foarte personali Ar fi o abordare nepotrivită şi reducţionistă dacă am încerca să aplicăm teoria freudiană la gelozia sau homosexualitatea înfăţişate de Proust în secolul nostru nu există un zeflemist mai mare decât Proust şi legătura mitologică din romanul său între evrei şi homosexuali nu dovedeşte denigrarea nici unuia dintre grupuri. Proust nu era nici antisemit, nici homofob. Şi-a iubit mult tatăl, dar dragostea faţă de mama sa evreică era copleşitoare. La

fel. relaţiile sale cu compozitorul Reynaldo Hahn şi cu Alfred Agostineli. prototipul pentru Albertine, erau legături de dragoste autentice. Cei fugiţi din Sodoma şi Gomora sunt comparaţi de Proust cu evreii din diaspora şi, mai explicit, cu Adam şi Eva exilaţi din Eden. J.E. Rivers subliniază că această paralelă dintre Sodoma. Ierusalim şi Eden se află în centrul romanului şi combină puterea evreilor de a supravieţui qi stoicismul homosexualilor de-a lungul anilor. Atât evreii, cât şi homosexualii sunt reprezentativi pentru condiţia umană o dată ce. aşa cum spune Proust… adevăratele paradisuri sunt cele pierdute 1. Umorul lui Preust poate părea aspru în legătură cu homosexualitatea masochistă a lui Charlus sau cu insecuritatea tipic evreiască a antipaticului Bloch, dar i-am face o nedreptate dacă l-am judeca în funcţie de descendenţa evreiască sau de tendinţele homosexuale.

A-l judeca ar fi, oricum, nedrept: *Căutarea* este o operă atât de meditativă. Încât transcende toate canoanele occidentale de judecată

Starea de spirit este, aşa cum observa şi Roger Shattuck, una neobişnuit de estică Proust, naratorul, şi Marcel se unesc în convingerea implicită că nu suntem niciodată pe deplin formaţi, ci evoluăm continuu la nivelul conştiinţei. Sunt conştient că Proust e o apoteoză a culturii franceze, nu a gândirii hinduse. Poate că Ruskin. În nebunia lui. i-a oferit lui Proust ceva din misticismul lui laic; sau. mai degrabă, reveria sa l-a dus pe Proust la graniţa unei transformări interioare. Mă întreb uneori de ce e Proust unic în reprezentarea comediei înalte şi nu a farsei joase a geloziei sexuale. Procesul meditativ din *Cântarea* l-a dus spre o perspectivă în care suferinţele din gelozie ale lui Marcel pot fi considerate drept minunat, chiar dacă dureros, de comice.

Asta nu înseamnă că Proust. În singurătatea şi tăcerea camerei sale izolate cu plută, se cufunda în citirea unei opere precum Bhagavad Gīta, de exemplu, dar *Căutarea* este totuşi literatură sentenţioasă, aşa cum Montaigne, Dr. Johnson, Emerson şi Freud sunt autori care ating limita dintre meditaţie şi contemplaţie. Roger Shattuck spune despre *Căutarea*: „Putem să citim din ea atât cât ne permite vârsta şi înţelegerea". La sfârşitul romanului nu ajungem în mod necesar la concluzia că naratorul a ajuns *să ştie* un adevăr sau o realitate, dar simţim că el e pe punctul de *a deveni* un fel de conştiinţă diferită de

orice altceva din ceea ce am întâlnit în ficţiunea occidentală Din punctul de vedere al acestei conştiinţe, gelozia sexuală şi dragostea pasională devin ridicole şi absurde, dar şi sublime şi greu de distins una de alta

Samuel Beckett spunea în concluzia cărţii sale *Proust* (1931) că bărbaţii şi femeile lui Proust „par să solicite un subiect pur, ca să poată trece de la o stare de voinţă oarbă la una de reprezentare". Pentru Beckett, Proust devine subiectul pur: „El e aproape scutit de impuritatea voinţei". Presupun că Beckett nu se referă aici nici la narator, nici la Marcel, ci mai degrabă la Marcel Proust, care suferea de astm, îl citea pe Schopenhauer şi lupta să atingă condiţia muzicii. Walter Pater, care a avut aceeaşi relaţie cu Ruskin ca şi Proust. este criticul care l-ar fi înţeles pe Proust cel mai bine.

Momentul pivilegiat al lui Pater, o epifanie laicizată şi materialistă, este ceea ce amanţii geloşi ai lui Proust – Swann şi Marcel – caută când îşi urmează cercetările istorice şi erudite asupra trecutului erotic. Comedia înaltă şi terifiantă a lui Proust îi transformă pe protagoniştii săi în veritabili istorici de artă ai geloziei, care-şi continuă cercetările mult după ce dragostea lor s-a stins şi chiar. În cazul lui Marcel, după moartea fiinţei iubite. Gelozia sexuală este. după cum sugerează Proust. O mască pentru teama de moarte: amantul gelos e obsedat de fiecare detaliu al spaţiului şi timpului trădării pentru că se teme că nu va mai fi destul spaţiu şi timp pentru sine. Ca şi istoricul de artă. amantul părăsit caută adevărul unei iluminări trecute, dar cel care cercetează gelozia găseşte întuneric, nu lumină.

Proust însuşi credea că partea crucială din *Swatm*, primul volum al *Căutării*, era relatarea extraordinară a suferinţelor din gelozie ale lui Swann. Într-adevăr, când mă gândesc la Swann, îmi amintesc în primul rând traiectoria coborârii sale în infernul geloziei. J.E. Rivers crede că „viziunea lui Proust nu e feminină, ci androgină", ceea ce e oarecum adevărat şi despre Shakespeare. Părerea mea este că cel puţin partea majoră a *Căutării*, secvenţa Albertine (*Captiva* şi *Fugara*), dovedeşte o atitudine ce nu poate fi numită altfel decât de bărbat lesbian, ceea ce în sine este o variantă a imaginaţiei androgine pe care o manifestă şi cu care se mândreşte Proust Naratorul lui Proust din *Oraşe de câmpie* invocă lumea transsexuală a comediei shakespeariene (voi folosi treducerea lui C.K. Scott Moncrief, revizuită de Terrence Kilmartin):

„Tânărul pe care încercam să-l descriem era atât de evident o femeie, încât femeile care-l priveau cu dorinţă erau condamnate (ratând un gust special al lor) la aceeaşi dezamăgire ca şi cele din comediile shakespeariene, înşelate de câte o fată deghizată în băiat".

În comedii. Shakespeare tinde să lege travestiul sexual de gelozia sexuală în moduri care depăşesc orice obsesie. Comedia lui Proust se depărtează de Shakespeare prin îndrăzneala de a permite compulsivităţii să funcţioneze liber. Gelozia nu e niciodată tratată de Proust ca un fenomen literar; Othello şi Leontes sunt departe de Swann şi Marcel. Niciun amant gelos nu va deveni ucigaş la Proust; spiritul comediei proustiene le interzice asta Din această cauză, metafora centrală pentru Swann sau pentru Marcel este aceea a cercetătorului erudit, mai ales istoricul de artă în stilul lui Ruskin. Tortura prin descoperirea de fapte este formula comică a lui Proust. căci aceasta este auto-tortura şi faptele înşele sunt presupuneri esenţial imaginative. Modelul e dat de Swann:

„Dar în această ciudată perioadă a iubirii, individualitatea capătă o asemenea profunzime. Încât curiozitatea pe care o simţea trezindu-se în el cu privire la cele mai mici ocupaţii ale unei femei era cea pe care ar fi avut-o odinioară pentru Istorie. Şi toate acele lucruri de care s-ar fi ruşinat până atunci, faptul de o spiona în faţa unei ferestre, şi cine ştie? mâine. poate, de a-i trage cu' abilitate de limbă pe cunoscuţii indiferenţi, de a-i corupe pe servitori, de a asculta pe la uşi. nu-i mai păreau, asemenea descifrării unor texte, comparării unor mărturii şi interpretării monumentelor, decât metode de investigare ştiinţifică, având o adevărată valoare intelectuală şi apropiate căutării adevărului[9].

Mai târziu, pasiunea lui Swann de a reconstrui micile detalii ale vieţii sociale a Odettei e comparată cu pasiunea „estetului care răsfoieşte documente din Florenţa secolului al cincisprezecelea pentru a pătrunde mai adânc în sufletul Primăverii, al frumoasei Vanna sau al lui Venus de Boticelli". Sufletul Odettei este impenetrabil, aşa cum descoperă Swann, şi asta devine o nesfârşită provocare a unor neobosite atacuri ale chinurilor geloziei, amestecate cu dorinţa „mai

---

[9] M. Proust. în căutarea timpului pierdut. Swann. trad. rom. Irina Mavrodin. Univers. 1987 (n. tr.).

nobilă1 de a şti adevărul. În una din ironiile minunate ale lui Proust, Swann descoperă că „o altă caracteristică a tinereţii sale studioase fusese readusă la suprafaţă de gelozie – pasiunea pentru adevăr, dar pentru un adevăr interpus între el şi iubita lui. primindu-şi lumina doar de la ea". Acest adevăr, matricea tuturor geloziilor, nu primeşte decât întuneric de la amantul care emană doar tristeţe mohorâtă Descrierea ironică dată de Freud pentru îndrăgostire – „supraestimarea obiectului" – este inadecvată pentru pasiunea pe care gelozia o măreşte iniţial şi apoi o înlocuieşte. Aici geniul lui Proust îl întrece chiar pe Shakespeare, nu numai pe Freud, în intuiţia asupra obsesiei erotice:

„Desigur, Swann nu avea conştiinţa nemijlocită a întinderii acestei iubiri. Când încerca să o măsoare, i se întâmpla uneori ca ea să-i pară diminuată, aproape redusă la nimic; de exemplu îi reveneau în memorie în anumite zile neplăcerea, aproape dezgustul pe care i-l inspiraseră. Înainte de a o iubi pe Odette. trăsăturile ei prea expresive, tenul ei lipsit de prospeţime. «Într-adevăr. am făcut un mare progres, îşi spunea el a doua zi; dacă e să văd lucrurile cum sunt. ieri nu gustam aproape nicio plăcere aflându-mă cu ea în pat: ciudata, găseam chiar că e urâtă» Şi, desigur, era sincer, dar iubirea lui se întindea cu mult dincolo de regiunile dorinţei fizice, însăşi persoana Odettei nu mai ocupa aici un loc prea mare. Când privirea lui întâlnea pe masă fotografia Odettei. sau când ea venea să-l vadă. cu greu identifica figura de came sau de carton cu tulburarea dureroasă şi constantă care sălăşluia în el. Îşi spunea aproape cu uimire: «Este ea», ca şi cum, dintr-odată. ne-ar fi fost arătată în faţa noastră, exteriorizată, una din bolile noastre, pe care nu am fi găsit-o asemănătoare cu cea de care sufeream. Încerca să se întrebe cine este «ea»; căci iubirea şi moartea seamănă nu atât prin acele trăsături, atât de vagi. despre care se vorbeşte întruna. ci prin faptul că ne silesc să ne întrebăm tot mai mult. din teama că realitatea lui ne va scăpa, asupra misterului personalităţii. Iar acea maladie care era iubirea lui Swann sporise în asemenea măsură, era atât de strâns legată de toate obiceiurile lui Swann. de toate faptele sale. de gândirea. de sănătatea sa. de somnul său. de viaţa sa. ba chiar şi de ceea ce el dorea să se întâmple după moartea sa. era în asemenea măsură una cu el. Încât nu ai fi putut-o smulge din trupul său fără să-l nimiceşti pe el însuşi aproape în

întregime: după cum spun chirurgii, iubirea lui nu mai era operabilă/1011

Freud vorbea de adâncirea pasiunii prin „premii incitante". dar el se referea la graniţele sociale şi cele legate de ele, ca şi la procesul interior de reprimare. Proust ne spune la modul pragmatic că gelozia sexuală este premiul cel mai incitant, cu consecinţa comică de a vedea sexualitatea însăşi devalorizată: „Persoana Odettei nu mai ocupa aici un loc prea mare". Fotografia ei, chiar prezenţa ei nu mai au identitate: „cu tulburarea dureroasă şi constantă care sălăşluia în el". Dragostea şi moartea au devenit primejdios de apropiate, şi voiosul Swann se apropie de abis, dar pentru noi el e teribil de amuzant:

„Uneori nădăjduia că ea va muri fără să sufere într-un accident, ea care era întotdeauna plecată de acasă, pe străzi, pe drumuri, de dimineaţă până seara. Şi cum se întorcea totdeauna teafără. el admira faptul că trupul omenesc este atât de suplu şi de puternic, încât poate să ţină într-una în şah. să zădărnicească toate primejdiile care îl pândesc (şi pe care Swann le găsea nenumărate, de când dorinţa lui tainică le cântărise) îngăduind astfel oamenilor să se dedea zilnic şi aproape fără niciun risc minciunilor şi plăcerilor. Iar Swann îl simţea foarte aproape de inimă pe acel Mahomed II, al cărui portret, pictat de Belbui. îi plăcea atât de mult. şi care, simţind că se îndrăgostise la nebunie de una din femeile lui. a ucis-o cu pumnalul pentru ca spune cu naivitate biograful lui veneţian, să-şi regăsească libertatea spirituală. Apoi se indigna că se gândeşte astfel numai la sine. iar pentru suferinţele pe care le simţise i se prea că nu mentă nicio milă. de vreme ce el însuşi punea atât de puţin preţ pe viaţa Odettei.'1**

Punctul culminant din *o dragoste a lui Swann*, unul din pasajele cele mai cunoscute din toată opera lui Proust, este visul în care Swann îi alătură pe Forcheville. rivalul său. şi pe Napoleon III. din nou în registru comic pentru noi. dar nu şi pentru bietul Swann. care considera că mai mult nu poate îndura:

„Dar în timp. ce. la o oră după ce se trezise. îi arăta frizerului

---

[10] Marcel Proust. în căutarea timpului pierdut. Swann, trad. rom. Irina Mavrodin, Univers. 1987 (a tr.).

[11] Marcel Proust, în căutarea timpului pierdut. Swann. trad rom. Irina Mavrodin. Univers. 1987 (n. tr.).

cum să-l pieptene pentru ca părul său să-şi păstreze linia în timpul călătoriei, se gândi din nou la visul lui. revăzu. aşa cum le simţise atât de aproape de el. tenul palid al Odettei. obrajii ei supţi, trăsăturile obosite, ochii încercănaţi, tot ceea ce – în timpul iubirilor succesive care făcuseră din iubirea lui durabilă pentru Odette o îndelungată uitare a primei imagini pe care ea i-o oferise – el încetase să observe încă din primele zile ale legăturii lor, în care, fără îndoială, în timp ce el dormea, memoria lui căutase senzaţia exactă. Şi cu acea bădărănie intermitentă ce apărea la el de îndată ce nu mai era nefericit şi care îi micşora totodată moralitate, exclamă în sinea lui: „Şi când te gândeşti că mi-am pierdut atâţia ani din viaţă, că am vrut să mor, că am simţit cea mai mare iubire, pentru o femeie care nu-mi plăcea, care nu era genul meu!”12

Vulgaritatea reapare când nefericirea încetează şi asta îi îngăduie simţului nostru moral să revină la nivelul normal. Acea savuroasă observaţie este un preambul la celebra lamentaţie a lui Swann, adevărat medicament pentru noi toţi, de orice gen şi orientare sexuală am fi. Cu siguranţă, Odette nu era stilul, genul, tipul lui Swann, nefiind nici destul de înaltă, nici destul de scundă pentru un dandy şi un estet cu o viaţă socială atât de strălucitoare. Totuşi, Swann e prins; în universul lui Proust nu poţi spune: „La revedere. Odette, te iert pentru tot ce ţi-am făcut vreodată” (stilul american) sau: „A scăpa de dragoste este una din marile experienţe umane; parcă vezi lumea ca şi cum atunci te-ai fi trezit din somn” (stilul anglo-irlandez). Dragostea lui Swann moare, dar gelozia lui rezistă; deci el se căsătoreşte cu Odette nu în ciuda faptului că l-a înşelat atât cu bărbaţi cât şi cu femei, ci tocmai din această cauză. Explicaţia dată de Proust căsătoriei e demnă de el:

„Aproape toată lumea a fost surprinsă la această căsătorie, care şi era surprinzătoare în ea însăşi. Fără îndoială că puţini oameni înţeleg natura pur subiectivă a fenomenului numit iubire, felul cum creează o aşa-zisă personalitate suplimentară, deosebită de persoana cunoscută sub acelaşi nume, o personalitate alcătuită în mare parte din propriile noastre elemente constitutive”.

---

12 Marcel Proust. în căutarea timpului pierdut. Swann. trad. rom. Irina Mavrodin, Univers. 1987 (n. tr.).

Mult după ce gelozia lui Swann faţă de soţia sa i-a urmat în uitare iubirii pentru ea, amintirea geloziei îl mai chinuie încă şi cercetările sale continuă:

„Continuă să încerce să descopere ceea ce nu-l mai interesa deloc, pentru ca vechea lui personalitate, deşi ajunsă la decrepitudinea extremă, acţiona încă. mecanic. În legătură cu preocupările atât de clar abandonate. Încât Swann nici nu mai reuşea măcar să-şi imagineze acea angoasă – atât de teribilă odată încât n-ar fi crezut că ar putea scăpa de ea. Doar moartea femeii iubite (deşi moartea, aşa cum se va vedea mai departe în această poveste.

printr-o crudă asociere, nu micşorează deloc suferinţele cauzate de gelozie) părea să-i poată uşura drumul vieţii, ce părea definitiv închis.'1

Prevestirea infernului dintre Albertine şi Marcel apare aici. pentru că Swann este precursorul lui Marcel. Ioan Botezătorul care anunţă crucificarea prin gelozie a eului mai tânăr al naratorului. Proust ne oferă o dublă tranziţie între cele două tipuri de martiriu, încercarea geloziei ce îl cuprinde pe Saint-Loup în legătura lui cu Rachel şi modul direct şi profetic în care Swann îl previne pe Marcel.

Înainte de a examina această trecere, mi se pare corect să confruntăm două tendinţe critice nedrept îndreptate în general împotriva lui Proust De ce nu este naratorul pe jumătate evreu, ca şi Proust, şi de ce este naratorul heterosexual când Proust era bisexual, impulsul homoerotic fiind mai puternic? Se susţine, în apărarea lui, dorinţa de universalitate, dar aceasta nu pare prea relevantă. Alt punct de vedere ar fi acela că în 1922, când amintirea afacerii Dreyfus era încă proaspătă, homosexualitatea era stigmatizată. Dar nici această idee nu e convingătoare. Proust este un artist atât de mare, încât prestigiul său estetic merită să căutăm motive estetice pentru deciziile sale estetice. Este romanul mai bun pentru că naratorul este creştin şi heterosexual?

Biografii au lămurit nonsensul după care relaţia dintre Marcel şi Albertine ar fi o alegorie a relaţiei scriitorului cu Alfred Agostinelli. *Within a Budding Grove* este o traducere ingenioasă *pentru l'Ombre des jeunes filles en fleur*, totuşi nu prinde sensul întreg din *In the Shadow of Young Girls în Blossom*. Dacă încercăm să ironizăm asta printr-un crâng înmugurit de băieţi, distrugem tot farmecul estetic al creaţiei lui

Proust Lesbianismul Albemnei. splendid speculat estetic de Proust, devine o alegorie crudă, pentru că Agostinelli ajunge heterosexual. Proust ştia foarte bine ceea ce făcea: Swann şi Marcel sunt creaţi în contrast cu homosexualul Charlus şi bisexuatul Saint-Loup. Chinurile dragostei şi geloziei depăşesc genul şi orientarea sexuală şi s-ar ajunge la o distrugere a mitologiei oraşelor din câmpie dacă naratorul nu s-ar putea distanţa de homosexuali şi evrei.

Proust nu e interesat de istoria socială, de eliberarea sexuală sau de afacerea Dreyfus (deşi el l-a sprijinit activ pe Dreyfus). Salvarea estetică este marea realizare a romanului. Proust îl concurează pe Freud. ca mare creator de mituri ale epocii haotice. Istoria pe care o creează este idila vizionară, descriind maturizarea naratorului de la Marcel până la romancierul Proust, care în ultimul volum al cărţii îşi reformează conştiinţa şi e capabil să-şi modeleze viaţa într-o nouă formă de înţelepciune. Proust consideră, cu dreptate, că naratorul ar fi mai eficient dacă şi-ar putea crea o poziţie neutră faţă de mitologia care ridică naraţiunea la nivelul unui poem cosmologic, atât dantesc cât şi shakespearian.

Balzac, Stendhal. Flaubert sunt lăsaţi în urmă în saltul lui Proust către o viziune care alătură Sodoma şi Gomora cu Ierusalimul şi Edenul: trei paradisuri abandonate. Naratorul, care nu evreu şi e heterosexual, este mai convingător ca vizionar al acestei noi mitologii între Swann şi Marcel, suferind amândoi în atmosfera sufocantă a geloziei, naratorul îl introduce pe Saint-Loup, care se va căsători cu Gilberte, fiica lui Swann şi prima iubire a lui Marcel, cea care va muri mult prea curând, victimă a primului război mondial. Referitor la legătura ce se destramă dintre Saint-Loup şi Rachel, Proust scrie poate cea mai caustică sentinţă a sa despre gelozie: „Gelozia, care prelungeşte dragostea, nu e capabilă să reţină mai multe ingrediente decât orice alt produs al imaginaţiei”.

Mă gândesc, citind aceste rânduri, că Proust este adevăratul doctor al tuturor celor nefericiţi în dragoste, ceea ce înseamnă, mai devreme sau mai târziu, al tuturor celor îndrăgostiţi. Din păcate, medicamentul lui, ca orice alt remediu împotriva dragostei, îşi face efectul numai după ce boala – chiar dacă e doar gelozie pură – a trecut El oferă alinare retrospectiv, singura pe care o putem accepta. E o încântare întârziată să ţi se spună că gelozia e un poem slab, incapabil

să dezvolte măcar cele trei sau patru imagini pe care le conţine. În romanul vieţii noastre, gelozia care ne consumă într-un anumit moment decade în patosul tragi-comic al oricărui Eros decedat Saint-Loup nu e niciun istoric de artă al geloziei, ca socrul său, nici romancierul ei, ca prietenul său Marcel. Dragostea, firav ţinută în viaţă de gelozie, moare odată cu aceasta şi Saint-Loup are curioasa alinare de a deveni o relicvă familiară şi confortabilă pentru Rachel:

„Uneori Rachel venea atât de târziu noaptea încât se întâmpla să-i ceară voie fostului iubit să se întindă lângă el până dimineaţă Asta era o mare plăcere pentru Robert pentru că-i amintea de clipele intimităţii lor. când locuiseră împreună, şi. pur şi simplu, pentru a vedea că şi atunci când el se întindea cât putea în tot patul tot mai rămânea destul loc şi pentru ea înţelese că ea se simţea mai bine. Întinsă lângă trupul lui atât de cunoscut, decât oriunde altundeva**

E greu de stabilit aici priorităţile între umor şi tristeţe; ce contează mai mult este că nici Saint-Loup. nici Rachel nu simt tristeţe sau regret când adorm împreună în golul care a înlocuit pasiunea Vechea lui gelozie s-a stins în acest schimb de gesturi familiale. Swann. după cum îi spune lui Marcel, nu e capabil nici măcar să rememoreze vechile ataşamente:

… «Oamenii sunt foarte curioşi. Eu nu am fost niciodată curios, decât când am fost îndrăgostit sau gelos. Şi am învăţat enorm! Tu eşti gelos?» I-am spus lui Swann că nu am fost niciodată gelos şi că nici măcar nu ştiam ce este gelozia. «Atunci trebuie să te consideri fericit Puţină gelozie nu strică totuşi din două motive. Mai întâi. îi face pe cei ce nu sunt curioşi să ia puţin în consideraţie şi vieţile altora sau ale fiinţei iubite cel puţin… Chiar atunci când oamenii nu mai sunt ataşaţi de lucruri, exista totuşi ceva de care rămân ataşaţi; pentru că motivele sunt aici de aşa natură încât ceilalţi nu le pot pricepe. Amintirea acestor sentimente e ceva ce putem găsi doar în noi înşine; trebuie să ne întoarcem spre noi înşine pentru a o privi.» 11

În solipsismul lui estetic, Swann pare mai mult ca oricând o parodie. a lui Ruskin, a cărui idolatrie pentru artă este transferată în autoidolatria colecţionarului. În ironia fină a lui Proust. cuvântul „curios-l rostit de Swann înseamnă „a ţine la cineva11 şi remarcile sale ne dau fiori. Metafora sau transferul numit de Freud „dragoste11 sunt numite de Proust „gelozie11. Astfel, când Marcel îi spune invalidului

Swann că el n-a fost niciodată gelos, el mărturiseşte implicit că nu a iubit-o pe Gilberte. Timpul se va răzbuna asupra lui în marea poveste de gelozie a romanului, parodia demonică a căutării timpului pierdut Saga Albertinei şi a lui Marcel – a posesiunii, geloziei, morţii şi geloziei ulterior accentuate – începe, cum e şi normal, cu gelozie, care, după cum ne sugerează naratorul, *precede* dragostea lui Marcel pentru Albertine. Mai înainte. În *Captiva*, schema e clar definită: gelozia îl motivează pe Marcel, la concurenţă cu iubitele lesbiene ale Albertinei. pe care nu spera să le învingă:

„Plecând din Balbec, îmi imaginam că las în urmă Gomora. trăgând-o şi pe Albertine de acolo: în realitate. Gomora era peste tot în lume. În parte din gelozie şi în parte din necunoaşterea acestui fel de bucurii (caz foarte rar), am aranjat acest joc de-a v-aţi ascunselea în care Albertine mă va învinge întotdeauna11

Dacă dragostea freudiană este o supraestimare a obiectului, gelozia proustiană. mult mai dialectică şi mai ambivalenţă, este în acelaşi timp subestimarea obiectului şi hiperbolizarea nebunească a valorii sale pentru ceilalţi. Aşa cum şi accentuează Proust. aceasta poate conţine contradicţii evidente:

… N-ar fi trebuit să fiu gelos dacă se bucură de anumite plăceri în prezenţa mea. cu încurajarea mea. sub supravegherea mea. ajutându-mă astfel să scap de orice teamă sau minciună: n-aş fi fost poate gelos dacă ea s-ar fi dus într-un loc nefamiliar şi depărtat pe care să nu mi-l pot imagina, să nu-l pot şti şi nici să nu vreau să-l ştiu – modul ei de viaţă. În orice caz. incertitudinile mele ar fi fost eliminate de cunoaştere sau necunoaştere în egală măsură".

Certitudinea şi cunoaşterea distrug deopotrivă romanul sentimental al geloziei, care în interpretarea lui Proust este în totalitate roman sentimental, literar şi experienţial. Dar de ce altceva putem fi sigur decât de moarte şi ce putem şti până la urmă în afara experienţei incomunicabile a morţii? De ce creează Proust, artistul geloziei, o tragicomedie continuă a compulsivităţii amanţilor? Proust – şi nu Ruskin, Pater, Wilde sau continuatorii lor, Yeats, Joyce, Beckett – este preotul necontestat al religiei artei. Arta. şi nu posesiunea sexuală, este singura scăpare a lui Proust din romanul sentimental şi experienţial al geloziei. Ultimul volum din *Căutarea*, *Timpul regăsit* oferă ieşirea din romanul sentimental al geloziei. Oricum ar fi obţinut

Proust această atitudine cvasi-hindusă asupra sinelui, îi face mare plăcere, ca şi nouă, apocalipsa geloziei din *Captiva* şi *Fugara*. Dar pe noi ne şi doare şi Proust ne obişnuieşte cu o viziune diferită a realităţii, una pentru care există un trecut, şi poate chiar şi un viitor, în timp ce pentru gelozie nu există decât timpul prezent, oricât ar fi ea de retrospectivă.

Albertine nici nu diagnostichează gelozia lui Marcel, asigurându-l că minciunile ei pornesc din dragoste pentru el. Naratorul nu ne explică deloc de ce stă Albertine atât de mult lângă Marcel; ea e muza şi nu-şi revelează secretele. Când pleacă, scrisoarea pe care o lasă în urmă se termină aşa: „Îţi las tot ce e mai bun în mine", o afirmaţie la fel de adevărată şi la fel de falsă ca oricare alta din povestea lor. După moartea ei într-un accident de călărie. Marcel primeşte două bilete de la ea. ca răspuns la scrisoarea lui în care minţea că se va căsători cu prietena ei, Andree; în primul îl felicita pentru alegerea făcută, iar în al doilea îi propune să se reîntoarcă la el. Această perfectă contradicţie, depăşită doar prin moartea Albertinei, îl pregăteşte pe Marcel şi pe cititor pentru campania aproape napoleoniană de cercetare a trecutului erotic al iubitei pierdute, mai ales prin întrebările puse lui Andree, cândva iubita ei şi acum a lui.

Doar un cititor neavizat ar îndrăzni să facă aici comentarii moralizatoare; grandoarea şi ironia cărţii lui Proust o apără de proşti. Dar înţelepciunea lui Proust e foarte dură: dragostea rămâne autentică între bunică, mamă şi Marcel, dar nu şi între alte personaje din roman. Chiar şi prietenia pare la fel de imposibilă ca dragostea: adevărata persuasiune e gelozia, care e uimitor de complexă la aceşti exilaţi din Sodoma şi Gomora:

„Unii – fără îndoială, cei care au fost timizi în copilărie – nu sunt prea preocupaţi de plăcerea fizică pe care o primesc, cu condiţia să o poată asocia cu o figură masculină. Alţii, a căror senzualitate e desigur mai violentă, simt o nevoie imperioasă de a-şi localiza plăcerea fizică. Aceştia probabil că îi şochează pe oamenii pe rând. Poate că ei trăiesc mai puţin sub influenţa lui Saturn, căci pentru ei femeile nu sunt complet excluse, ca în cazul celorlalţi, pentru care femeile nu există decât ca partenere de conversaţie, flirt, iubire din cap şi nu din inimă. Dar al doilea tip caută acele femei atrase de alte femei, care le pot aduce un tânăr şi completa plăcerea resimţită în compania lui; chiar

mai mult, ei pot să se bucure de o femeie la fel de mult ca şi de un bărbat De aici se vede că-gelozia apare la cei care iubesc primul tip doar în plăcerea pe care o pot avea lângă un bărbat, singura care le pare iubiţilor lor o trădare, pentru că nu participă la dragostea femeilor, au practicat-o doar din obişnuinţă sau pentru a-şi asigura o posibilă căsătorie, imaginându-şi atât de puţin din plăcerea pe care o poate oferi încât nu pot fi frământaţi de gândul că cel pe care îl iubesc se bucură de această plăcere. Doar celălalt tip creează gelozii în urma afacerilor lor amoroase cu femei. Pentru că în relaţiile lor cu femei, ei joacă, pentru femeia care îşi iubeşte propriul sex. rolul unei alte femei, iar ea le oferă, mai mult sau mai puţin, ceea ce ei găsesc la alţi bărbaţi, astfel încât prietenul gelos suferă din sentimentul că cel iubit e legat de o femeie care este pentru el aproape bărbat şi simte că iubitul aproape îi scapă pentru că, pentru aceste femei, el este ceva de neimaginat aproape, un fel de femeie".

Tonul acestui pasaj este indescriptibil: este ironie, desigur, şi un fel de detaşare, dar există. În primul rând, o aură de uimire. Proust a avut critici de valoare – Beckett, Brde. Benjamin. Girard. Genette. Bersani, Shattuck (pe care îl prefer) – dar mai mult decât Joyce. Proust şi-a învins criticii. Un roman de aproape 3300 de pagini, cât se poate de sinuos, este în sine un fel de *o mie şi una de nopţi*. *Claiissa* lui Samuel Richardson mi se pare singurul roman vestic la fel de puternic (sau la fel de lung!), dar *Clarissa* are numai două personaje importante, Clarissa şi Lovelace. Marcel şi Albertine sunt enigmele *Căutării*, dar nu e numai romanul lor. Nu este nici al naratorului, acum maturul Marcel; în mod misterios, este romanul lui Proust, iar el nu e doar naratorul sau doar Marcel. Cunosc punctul de vedere al naratorului asupra geloziei, dar nu sunt sigur că îl ştiu pe al lui Proust, pentru că naratorul nu e nici homosexual, nici evreu. Când înţelepciunea vorbeşte cel mai puternic, în ultimul volum al romanului, naratorul devine, pe nesimţite. Proust însuşi şi umorul incisiv faţă de gelozie e lăsat deoparte. Dar despre asta vom aminti puţin mai târziu, căci nu am terminat încă de analizat adevărata persuasiune.

Există un minunat pasaj în *Captiva* care pretinde că atacă gelozia, dar o laudă, de fapt:

gelozia cuiva, răscolind trecutul în căutarea unui indiciu.

nu poate găsi nimic: întotdeauna retrospectivă, este asemenea

unui istoric care trebuie să scrie despre o perioadă anume şi nu are niciun document: întotdeauna întârziat. se grăbeşte ca un taur furios spre locul unde nu va găsi totuşi creatura uimitoare, arogantă, care îl chinuie şi pe care mulţimea o admiră pentru splendoarea şi inteligenţa ei. Gelozia se pierde în gol".

Un istoric handicapat şi un taur păcălit: ca metafore pentru gelozie, ele nu sunt deloc măgulitoare şi totuşi naratorul, amintind investigaţiile lui Marcel în legătură cu aventurile erotice lesbiene ale Albertinei, ajunge să facă analogia dintre gelozie şi dorinţa de glorie postumă:

„Când încercăm să ne gândim ce ni se va întâmpla după moarte, nu ne proiectăm oare. În mod greşit, şinele de acum, când suntem în viaţă, asupra acelui moment? Este oare mai absurd să regretăm că o femeie, care nici nu mai există, nu mai poate şti că noi am aflat ce făcea ea cu şase ani în urmă, decât să dorim ca atunci când vom fi morţi, să ne aprobe lumea chiar şi după un secol? Dacă al doilea caz este mai ancorat în realitate decât primul, regretele geloziei mele retrospective provin totuşi din aceeaşi eroare optică din care provine, la alţii, dorinţa gloriei postume".

Cuvântul „alţii" se referă la precursori: Flaubert. Stendhal, Balzac. Baudelaire, Ruskin, dar îl include, desigur şi pe Proust, romancierul, cu care naratorul se va contopi. „Eroarea optică" nu este o boală de rând, care ar fi spus Keats, iar legătura dintre gelozie şi arta literară rămâne deschisă. Totuşi, mai devreme, naratorul adăugase, în paranteză: „E uimitor cita imaginaţie poate dovedi gelozia, care îşi petrece timpul făcând supoziţii stupide şi false pentru a descoperi adevărul". Limitările geloziei sunt încă un preambul la evoluţia vocaţiei proustiene. Aruncându-se în vidul său. Marcel a aflat că „nu există idee care să nu poarte în sine propria ei negaţie, niciun cuvânt care să nu-şi implice opusul".

Urmează paralizia; Marcel e ceva mai bine când afirmă că „minciuna e esenţială pentru umanitate; e la fel de importantă ca şi căutarea plăcerii şi e chiar condusă de această căutare". O astfel de observaţie ar putea ajuta la formarea unui moralist, dar nu şi a unui romancier. Contrastul apare când naratorul. În *Timpul regăsit*, e în stare să aprecieze cât de folositoare i-a fost Albertine, din punct de vedere literar: „Anii fericiţi sunt cei pierduţi, irosiţi: trebuie să

aşteptăm suferinţa pentru a putea lucra". Ne dăm seama că naratorul a devenit Proust romancierul când de mult dispăruta Albertine îşi primeşte tributul:

„Într-un sens aveam dreptate să i le atribui ei. căci de nu m-aş fi plimbat în ziua aceea, de n-aş fi ajuns să o cunosc, toate aceste idei n-ar fi fost dezvoltate (dacă nu ar fi fost cumva dezvoltate de altă femeie). Dar am şi greşit, pentru că această plăcere ce generează ceva interior şi pe care încercăm să o plasăm.

retrospectiv, pe chipul unei femei, vine din simţurile noastre; paginile pe care le scriam erau totuşi ceva ce Albertine, mai ales Albertine din zilele acelea nu ar fi înţeles. Tocmai de aceea însă (şi asta arată că nu ar trebui să trăim într-o atmosferă prea intelectuală), datorită faptului că era atât de diferită de mine, m-a fertilizat cu nefericire şi, la început, cu efortul pe care l-am făcut de a-mi imagina ceva diferit de mine".

Avem aici esenţa motivului pentru care naratorul, care fusese Marcel, poate deveni acum Proust romancierul şi nu doar un alt Swann, rămas să-şi examineze colecţia de memorii pline de gelozie. Ceea ce îl salvează pe Proust de la a deveni un snob şi un paranoic gelos, este munca lui uriaşă, în acelaşi timp terapeutică, estetică şi (cum altfel să o numesc?) mistică. Toţi cititorii lui Proust aud, cel puţin în *Căutarea*, ecoul cuvintelor lui Roger Shattuck, atunci când compară romanul lui Proust cu ideile Hindu despre sine. *Căutarea* e produsul unei discipline care a anulat ceea ce Krishna numeşte, în *Bhagavad Gīta*, „inerţie întunecată 1. Şi ar putea fi tot o ironie, nu în mod necesar proustiană, faptul că autorul *Căutării* e cel mai autentic multiculturalist, depăşind multe din distincţiile aflate în canonul occidental şi cel oriental.

t

18. Joyce în întrecere cu Shakespeare

James Joyce, despre care nu s-ar putea spune că era lipsit de îndrăzneală, compară relaţia sa cu Shakespeare cu aceea dintre Dante şi Vergilia Aceasta era însă o ambiţie atât de mare, încât nici chiar Joyce nu ar fi putut să şi-o împlinească. *Ulise* şi *Priveghiul lui Fitmegan*, după părerea generală, nu rivalizează decât cu *în căutarea timpului pierdut*, în această perioadă care – dacă Vico şi Joyce aveau dreptate – ne va duce la o nouă epocă teocratică. Poate că Joyce şi Proust s-au

apropiat amândoi de realizarea uriaşă a lui Dante din *Divina comedie*, deşi Kafka, atât de diferit, pare totuşi adevăratul Dante al epocii sale. Dar nimeni, care l-a citit pe Shakespeare cu adevărat sau care l-a văzut jucat şi regizat aşa cum trebuie, nu va vedea în Joyce împlinirea anunţată de Shakespeare ca înaintaş. Joyce ştia asta şi există o anumită anxietate în referinţele sale obsesive la Shakespeare, care abundă atât în *Ulise* cât şi în *Priveghiul lui Finnegan*. Dacă Shakespeare nu ar fi existat, poate că Joyce şi Freud n-ar fi suferit niciodată de angoasa pe care numai Shakespeare pare să le-o provoace la amândoi.

Joyce a avut însă mai mult geniu decât Freud şi nu a aderat niciodată la ipoteza lui Looney. deşi aminteşte teoria baconiană în *Priveghiul lui Finnegan*. În primul rând. Joyce ne oferă ipoteza lui Stephen Dedalus, în scena bibliotecii din *Ulise* – teorie care nu atacă paternalismul ca paternitate în sine şi de aceea, cu siguranţă, nu îl atacă pe Shakespeare. Ca răspuns la vechea întrebare despre cartea ce ar trebui aleasă dintre toate pentru a fi luată pe o insulă pustie, Joyce îi spunea lui Frank Budgen: „Aş ezita între Dante şi Shakespeare. dar nu pentru multă vreme. Englezul e mai bogat şi mi-ar câştiga votul" „Mai bogat" este expresia potrivită aici: singur pe o insulă pustie, cineva ar dori probabil mai mulţi oameni în jur. iar Shakespeare e mai bogat în personaje decât concurenţii săi cei mai apropiaţi. Dante şi Biblia. În ciuda vigorii dickensiene a personajelor principale din *Ulise*, Joyce nu are decât un Hamlet cam neadecvat. În Stephen. şi o rivală pentru târgoveaţa din Bath, în Molly. Leopold Bloom poate să încerce o întrecere cu Shakespeare, dar acesta ar fi un lucru imposibil pentru că entitatea mai mare o înghite pe cea mică în toate întrecerile literare. În timp ce Stephen spune că nici el însuşi nu crede propria lui teorie despre Shakespeare şi Hamlet. Richard Ellmann ne spune că, după părerea prietenilor, Joyce o lua foarte tare în serios. Ea este deci punctul de plecare necesar pentru a discuta întrecerea canonică a lui Joyce cu Shakespeare, atât în *Ulise* cât şi în *Priveghiul lui Finnegan*.

Curajul lui Joyce de a-l crea pe *Ulise* pornind simultan de la *Odiseea* şi de la *Hamlet* a fost remarcabil o dată ce, aşa cum notează Ellman. cele două paradigme, a lui Ulise şi a prinţului Danemarcei, sunt total diferite. Un indiciu pentru planul lui Joyce ar putea fi faptul că personajul care pare cel mai inteligent, după Hamlet (şi Falstaff), este eroul *Odiseei*, chiar dacă Joyce îl alege pentru completitudine mai mult

decât pentru resursele mentale. Dar primul Ulise vrea să meargă acasă în timp ce Hamlet nu are o casă, în Elsinore sau oriunde altundeva Joyce reuşeşte să compună un personaj din Hamlet şi Ulise doar dublând: Poldy este atât Ulise cât şi fantoma tatălui lui Hamlet, Stephen este atât Telemah cât şi tânărul Hamlet, iar Poldy şi Stephen împreună sunt Shakespeare şi Joyce. Acestea toate sună uimitor, totuşi se potrivesc scopului lui Joyce. care este să-l absoarbă pe Shakespeare în opera sa la şi Joyce. Shakespeare este laic, înlocuind Scriptura cu scrierile oamenilor obişnuiţi şi Joyce îl apără pe Shakespeare împotriva lui Freud. refuzând să accepte identitatea dintre Hamlet şi Oedip. Un critic mai bun al lui *Hamlet* decât Freud, Joyce nu a găsit nici urmă de tendinţă sexuală la Gertrude sau criminală faţă de regele Hamlet la fiul lor. Stephen şi Bloom (Poldy) nu par să manifeste niciun fel de ambivalenţe oedipiene şi, dacă Joyce a fost ambivalent faţă de Shakespeare la început, s-a străduit apoi să nu mai fie, în *Ulise*.

Teoria lui Joyce despre *Hamlet* este expusă de Stephen în scena de la Biblioteca Naţională (*Ulise*). Cartea lui Frank Budgen *James Joyce şi crearea lui Ulise* (1934), încă cel mai bun ghid al romanului pentru că are foarte mult din personalitatea lui Joyce în ea. ne spune că… Shakespeare omul. stăpânul limbii, creatorul de personaje, l-a preocupat (pe Joyce) mai mult decât Shakespeare creatorul de piese". Desigur că Shakespeare al lui Stephen este cel care urmează tradiţia atestată şi vine pe scenă la Globe Theatre în rolul fantomei tatălui lui Hamlet:

… — începe piesa. Se arată un actor de sub streaşină de umbră, înveşmântat în armură învechită a unui ţap de la curte, un bărbat îndesat cu glas adânc. Este stafia, regele, un rege care nu e rege. iar actorul este Shakespeare care a studiat *Hamlet* toţi anii din viaţa lui ce i-au fost deşertăciune, spre a ajunge să joace rolul spectrului. Îşi rosteşte cuvintele către Burbage. actorul tânăr oprit acum în faţa lui. nemişcat, de ceastălaltă parte a norilor de pânză cerată, chemându-l pe nume:

Hamlet, sunt duhul tatălui tău şi îndemnându-l să asculte: Unui fiu îi grăieşte, feciorul sufletului său, prinţul, Hamlet cel tânăr şi astfel fiul trupului său, Hamlet Shakespeare, care a murit la Stratford pentru ca cel ce-i poartă numele să poată trăi întru vecie.

— Este oare cu putinţă ca actorul acela Shakespearare, stafia

întru absenţă, şi înveşmântat în straiele îngropatului rigă al Danemarcei, stafie întru moarte, rostindu-şi propriile-i cuvinte către un nume, numele însuşi fiului său (de-ar fi trăit Hamlet), este oare cu putinţă vreau să ştiu, sau poate chiar probabil, că nu a tras, sau presimţit, încheierea logică a acestor premise: tu eşti fiul deposedat de drepturi; eu sunt părintele ucis; mama ta este regina vinovată, Ann Shakespeare, născută Hathaway?"13

Ann Hathaway drept Gertrude, decedatul Hamnet drept Hamlet. Shakespeare drept fantoma, cei doi fraţi ai săi la un loc drept Caudius – e totul destul de scandalos pentru a se face auzit şi a generat cel mai bun roman al lui Anthony Burgess: *Nimic la fel ca soarele* (1964), care este şi singurul roman de succes scris despre Shakespeare. Burgess, un discipol al lui Joyce, ne furnizează o teorie a lui Stephen extinsă. Atât de mult am combinat în mintea mea scena din bibliotecă şi imaginile lui Burgess, încât uneori mă mir că nu le găsesc la Joyce, când îl recitesc. Aceasta şi pentru că Stephen al lui Joyce este atât de sugestiv, condensând o viziune totală a vieţii şi operei lui Shakespeare în câteva aluzii, care ascund intuiţii subtile şi uimiri. Mai înainte, Malachi „Buck" Mulligan, personaj în care Joyce a reprezenta, mascat, pe Oliver St. John Gogarty, medic-poet şi om bun la toate, explicase teoria: „El dovedeşte algebric că nepotul lui Hamlet este bunicul lui Shakespeare şi că el însuşi este fantoma propriului său tată". Parodie inteligentă, aceasta are şi alt scop – dorinţa lui Stephen de a dizolva autoritatea paterni

„Paternitatea, în sensut zămislirii conştiente, îi este necunoscută bărbatului. E o fundaţie mistică, o succesiune apostolică, de la singurul zămislitor la singurul zămislit Pe această taină, şi nu pe madonna, pe care vicleanul intelect italienesc a aruncat-o plebei europeneşti, s-a întemeiat biserica şi s-a întemeiat întru nezdruncinare, pentru că întemeiată, ca şi lumea, macro- şi microcosmosului. pe vid. Pe incertitudine, pe improbabilitate. *Amor matris*, genitiv subiectiv şi obiectiv, poate singurul adevărat în viaţă. Paternitatea poate fi o ficţiune legală. Cine e tatăl oricăruia din fii pentru ca oricare din fii să trebuiască să-l iubească sau să-i iubească pe oricare dintre fii?"14

---

13 James Joyce. Clise, trad. rom. Mircea Ivăneseu. Univers. 1984 (n. tr.).
14 James Joyce. Clise. trad. rom Mircea Ivăneseu. Univers. 1984 (a tr.).

Stephen râde imediat de această idee, dar nu e uşor de râs şi nici de înţeles, pentru că implicaţiile sunt nesfârşite. Biserica şi întregul creştinism se dizolvă, dacă ar fi să credem acest lucru, iar Joyce nici nu retractează, nici nu-şi susţine ideea Sir William Empson protesta împotriva a ceea ce el în mod fermecător numea defăimarea lui Kenner, deşi ar fi putut să o considere a lui T.S. Eliot, de vreme de acesta fusese primul care considerase imaginaţia lui Joyce drept „eminent ortodoxă". Empson avea desigur dreptate: a-l face pe Joyce scriitor creştin e un procedeu critic jalnic. Dacă există un Duh Sfânt în *Ulise*, acela e Shakespeare şi dacă există vreo paterniate ca ficţiune validă, atunci Joyce ar vrea să se vadă pe sine drept fiul lui Shakespeare. Dar unde e Joyce în *Ulise*? El e, desigur, reprezentat în carte, dar, în mod bizar, împărţit între Stephen şi Poldy, Joyce tânărul artist şi Joyce omul ciudat care a refuzat violenţa şi ura Ciudăţenia acestei diviziuni lasă critica fără soluţie; la această accepţie finală a personalităţii în romanul englez, înainte ca personajele să se dizolve în mitologiile din *Priveghiul lui Finnegan* şi în negaţiile lui Samuel Beckett, ni se oferă o demonstraţie extrem de amabilă a faptului că paternitatea este pură ficţiune, un concept estetic; şi acela nesigur.

Cititorul simte foarte bine că *Ulise* are mai mult legătură cu *Hamlet* decât cu *Odiseea*, dar care sunt legăturile între Shakespeare. Joyce, Dedalus şi Bloom? Există în *Ulise* destulă splendoare verbală cât pentru o legiune de romane şi totuşi înţelegem ca poziţia cărţii în canon transcende stilul lui Joyce. oricât de savant. Misticismul estetic al lui Proust nu e calea lui Joyce, şi Beckett. care moşteneşte şi de la Joyce şi de la Proust. dovedeşte un fel de refuz ascetic al triumfului lui Proust Joyce rămâne enigmatic în relaţia lui cu Shakespeare e doar una din modalităţile de deschidere spre enigmă.

Stephen îşi continuă discursul despre Shakespeare, ajungând la problema conflictului dintre erezie şi teologia Bisericii: „Sabelius, africanul, cel mai subtil eretic dintre fiarele câmpului, susţinea că Tatăl este El însuşi şi Propriul Său fiu. Buldogul din Aquíno. pentru care niciun cuvânt nu s-ar cuveni să fie imposibil, îl respinge. Foarte bine: dacă tatăl care nu are fiu nu este tată. poate fiul care nu are tată să fie fiu?" *

De aici urmează, adaugă Stephen. că poetul care a scris *Hamlet* „nu era tatăl propriului său fiu. ei. nemaifiind acum un fiu. el era şi se

simţea tatăl întregii rase umane, tatăl propriului său bunic, al nepotului său nenăscut, care din acelaşi motiv, nici nu s-a născut. Din toate acestea ne apare un Shakespeare asemeni lui Dumnezeu, dar el este probabil doar portretul artistului al lui Stephen: Stephen. obsedat de Shakespeare cum este. se află însă în cartea lui Poldy. nu în a sa

Dacă există un mister în „Ulise", acesta este al lui Leopold Bloom, care îşi are propria relaţie enigmatică cu Shakespeare. acel zeu muritor. Shakespeare al lui Stephen este o profeţie a lui Poldy. Shakespeare este tatăl care îşi este lui însuşi tată. Nu are nici precursor, nici succesor, ceea ce este. desigur, viziunea idealizată a lui Joyce despre el însuşi ca autor. Tatăl lui Poldy, partea evreiască a rădăcinilor sale, s-a sinucis şi Poldy nu are niciun fiu în viaţă, dacă nu-l considerăm cumva pe Stephen drept fiul lui spiritual. Singurul spirit în *Ulise* este Shakespeare, tată fantomatic şi fiu fantomatic şi începem să observăm că spiritul lui a coborât nu asupra mai mult sau mai puţin dantescului Stephen, ci asupra lui Bloom, cel asemănător lui Joyce. a cărui scenă favorită din Shakespeare este discuţia lui Hamlet cu groparii, din actul 5.

Ce putem găsi shakespearian la Poldy? Presupun că răspunsul ar trebui să se refere la ideea lui Joyce de reprezentare completă a personalităţii. care poate fi considerată caracteristica shakespeariană cea mai importantă sau episodul final în lunga poveste a „mimesis"-ului shakespearian în literatura de limbă engleză. Fie că noi credem sau nu că Shakespeare a „ţinut o oglindă în faţa naturii", ar fi greu de găsit un portret mai complet al omului natural decât cel făcut de Joyce lui Poldy. Ar putea fi considerată o judecată excentrică a lui Joyce, dar la el arhetipul omului natural ar fi trebuie să fie Shakespeare. un Shakespeare aşa cum îl vede Joyce.

Shakespeare a lui Joyce nu era un dramaturg. În mod ciudat. Joyce considera piesa lui Ibsen când *noi cei morţi ne vom trezi* mult mai dramatică decât *Othello*. Noţiunea sa despre drama nu e uşor de înţeles, şi. pentru el. Shakespeare nu era un poet al acţiunii, ci un creator de bărbaţi şi femei. Dacă trebuie să descoperim trăsăturile shakespeariene ale lui Poldy. trebuie să lăsăm deoparte dramă şi să ne concentrăm asupra reprezentării schimbării. Când mă gândesc la *Ulise*, mă gândesc în primul rând la Poldy. dar rareori mi-l imaginez într-o relaţie. Ceea ce contează la el. datorită comprehensivităţii sale. este. În

egală măsură, caracterul sau etosul, personalitatea sau patosul şi chiar gândul sau logosul, divin loc comun cum tinde să fie. Ceea ce nu e loc comun la Poldy este bogăţia conştiinţei sale. capacitatea de a-şi transforma sentimente şi senzaţii în imagini. Şi aici cred eu că este fundamentul. Poldy are o interioritate shakespeariană, mult mai profund manifestată decât viaţa interioară a lui Stephen sau a lui Molly sau a oricui altcuiva din roman. Eroinele lui Jane Austen. George Eliot şi Henry James sunt sensibilităţi sociale mult mai rafinate decât Poldy. dar nici chiar ele nu pot concura cu capacitatea sa de introspecţie. La el nu se pierde nimic, chiar dacă reacţiile lui la ceea ce percepe pot fi banale. Joyce îl favorizează ca pe nimeni altcineva în opera sa. aşa cum a observat, pentru prima dată. Richard Ellmann.

Joyce îl admira pe Flaubert, dar conştiinţa lui Poldy nu se aseamănă cu aceea a Emmei Bovary. El are un suflet ciudat de bătrân pentru un bărbat de vârstă mijlocie şi toţi ceilalţi din carte par mult mai tineri decât Bloom Poate că asta are de-a face cu originea sa evreiască. Din perspectiva evreiască, Poldy este şi nu este evreu. Atât mama, cât şi bunica sa erau catolice irlandeze; tatăl său, Virag, fusese un evreu convertit la protestantism Poldy însuşi era atât protestant, cât şi catolic, dar el se identifică mai mult cu tatăl său mort şi se consideră evreu, chiar dacă nevasta şi fiica lui nu sunt evreice. Cei din Dublin nu îl acceptă prea uşor ca evreu, deşi izolarea lui pare mai mult autoimpusă. Are multe cunoştinţe, cunoaşte aparent pe toată lumea, dar am rămâne fără replică dacă am fi întrebaţi cine sunt prietenii lui, pentru că el trăieşte continuu în propria sa interioritate, într-un mod surprinzător pentru un om atât de amabil.

Cândva am fost încântat să văd interpretarea lui Zero Mostel din *Ulise în oraşul nopţii*, o acrobaţie inteligentă cu rolul, într-o foarte puternică denaturare a acestuia, de aceea trebuie să mă străduiesc acum să recitesc cartea fără a lăsa imaginea lui Mostel să mă influenţeze. Joyce nu este Mel Brooks, dar el câteodată i-a dat totuşi lui Poldy o nuanţă de umor evreiesc. Mostel era fermecător; Poldy nu este. Dar Poldy îl mişcă pe Joyce şi pe noi pentru că, printre atâţia irlandezi, e singurul care nu pare să aibă acea „inima fanatică", cum o numea Yeats. Hugh Kenner, care, în prima sa carte despre Joyce. îl considera pe Poldy un fel de evreu ca din Eliot (e vorba de antisemitul T.S. Eliot. nu de atât de umană George Eliot), după douăzeci de ani de studiu, a

încetat să-l vadă pe Bloom ca pe un exemplu al depravării moderne şi a produs o judecată mult mai în spiritul lui Joyce, şi anume aceea că protagonistul era „potrivit să trăiască în Irlanda fără răutate, fără violenţă, fără ură". Câţi dintre noi sunt potriviţi astăzi să trăiască în Irlanda sau în Statele Unite fără răutate, fără violenţă, fără ură? Care dintre noi este tentat să se apropie de felul de a fi al lui Poldy – o reprezentare atât de convingătoare a unei fiinţe umane atât de benigne, care rămâne atât de interesantă pentru noi – de parcă ar putea fi întâlnită oriunde altundeva?

Ciudat, destul de vesel, echilibrat şi de o bunătate nesfârşită. deşi masochist chiar şi în curiozitatea sa, Poldy pare să fie o versiune a lui Joyce. nu a oricărui personaj shakespearian, ci a spiritului shakespearian însuşi, fiecare şi nimeni în acelaşi timp. un fel de Shakespeare borgesian. probabil. Acesta nu e desigur Shakespeare poetul, ci Shakespeare cetăţeanul, hoinărind prin Londra aşa cum Poldy hoinăreşte prin Dublin. Într-unul din momentele sale nebuneşti din discursul din bibliotecă. Stephen ajunge atât de departe. Încât să sugereze că Shakespeare era evreu, după modelul lui Poldy probabil, deşi asta nu se putea afla decât pe o cale mistică. Punctul culminant al teoriei lui Stephen este extraordinara evocare a vieţii lui Shakespeare ca o completitudine universală:

În bărbat el nu mai găseşte nicio plăcere şi nici în femeie. Se reîntoarce, după o absenţă de o viaţă, la acel loc de pe pământ unde s-a născut, unde întotdeauna a fost, bărbat sau băieţandru, un martor tăcut, şi acolo, călătoria sa pe pământ încheiată, îşi înfige în pământ dudul. Pe urmă moare. Mişcarea s-a încheiat Groparii îl îngroapă pe Hamlet *pere* şi pe Hamlet *fils* Rege şi prinţ, uniţi în cele din urmă în moarte, şi cu muzica potrivită. Şi, chiar dacă asasinaţi sau trădaţi, plânşi de toate inimile firave şi blânde. danezi sau dublinezi jalea pentru morţi înseamnă singura tovarăşă de viaţă de care refuză să fie despărţiţi. Dacă vă* place epilogul, priviţi-l îndelung: prosperul Prospero, omul cel mai bine recompensat, Lizzie, ciotul de iubire al bunicului şi unchiul Richie, omul cel rău. împins de dreptatea poetică în locul unde se duc negrii cei răi. Cortina cade cu forţă. El a găsit în lumea de afară ca fiind actuale cele ce în lumea dinăuntru erau posibile. Maeterlinck spuse: *Dacă Socrate iese din casă de la el astăzi, îl va găsi pe înţelept aşezat pe prag. Dacă Iuda iese la noapte paşii lui*

către Iuda îl vor duce. Fiecare viaţă e alcătuită din multe zile, zi după zi. Umblăm prin noi înşine, întâlnim tâlhari, fantome, uriaşi, bătrâni, tineri, soţii, văduve, cumnaţi. Dar întotdeauna întâlnindu-ne pe noi înşine. Dramaturgul care a scris un in-folio al lumii acesteia şi l-a şi scris prost (El ne-a dat întâi lumina şi soarele abia două zile mai târziu) stăpânul lucrurilor care sunt, pe care cei mai romani dintre catolici îl numesc *dio boia*, zeul călău, este fără îndoială totul în toate în toţi dintre noi, rândaş şi măcelar, şi ar putea fi şi codoaşă şi încornorat, decât că în economia cerurilor întrevăzută de Hamlet, nu mai există căsătorii, l-a slăvit pe om. Înger androgin, fiindu-şi soţie lui însuşi".

Un studiu al canonului occidental, care se instituie pe sine după ciclurile lui Vico. cu greu ar putea neglija *Priveghiul lui Finnegan*, ce se bazează pe Vico în ceea ce priveşte unele din principiile sale structurale. Din momentul în care singurul rival autentic produs de secolul nostru pentru *în căutarea timpului pierdui* al lui Proust este *Priveghiul*, în mai mare măsură decât *Ulise*, ea îşi are deopotrivă locul şi aici. Mişcarea greşit numită „multiculturalism". care este şi anti-intelectuală şi anti-literară. elimină din programa de studiu majontatea operelor ce prezintă dificultăţi imaginative şi cognitive, ceea ce înseamnă majoritatea operelor canonice. *Priveghiul lui Finnegan*. capodopera lui Joyce. prezintă atâtea dificultăţi iniţiale încât nu putem să nu ne temem pentru supravieţuirea ei. Presupun că îşi va găsi echivalentul în idila poetică a lui Spenser, *The Faerie Queene* (*Crăiasa zânelor*), şi că amândouă operele vor fi citite, în viitor, doar de un mic grup de specialişti entuziaşti Este trist, dar ne îndreptăm spre un timp în care Faulkner şi Conrad ar putea avea aceeaşi soartă. Una dintre prietenele mele bune, elevă a lui Adorno şi a Şcolii de la Frankfurt, şi-a susţinut decizia de a renunţa la Hemingway, în cursul ei obligatoriu de la universitate, în favoarea unui nuvelist Chicano destul de inadecvat, spunându-mi că în felul acesta studenţii ei vor fi mai bine pregătiţi să trăiască în Statele Unite. Standardele estetice sunt, după părerea ei, bune pentru propria noastră plăcere, dar nu au utilitate şi în sfera publică.

De la nuvele lui Hemingway, oricât de bune ar fi unele dintre ele, până la *Priveghiul lui Finnegan* e cale lungă însă, şi moralitatea cea nouă. anti-elitistă, va lăsa cartea în seama a din ce în ce mai puţini cititori, ceea ce este o mare pierdere estetică. Aici, în câteva pagini, nu

pot să fac dreptate unei cărţi. Pot doar să observ că, în cazul în care meritul estetic va centra din nou canonul. *Priveghiul*, ca şi *Căutarea* lui Proust, s-ar afla atât de aproape de culmile lui Shakespeare sau Dante. pe cât le poate permite haosul nostru. În cele ce urmează, voi continua povestea întrecerii lui Joyce cu Shakespeare. pe care el îl considera întrucâtva cel mai mare scriitor (cel puţin înainte de Joyce), dar inferior lui Ibsen ca dramaturg (judecată scandaloasă, asupra căreia Joyce nu a revenit niciodată, dar îl putem ierta din recunoştinţă pentru marea lui remarcă: „Unii cred că în *Hedda Gabler*, Ibsen a fost un feminist dar el a fost feminist cum sunt eu arhiepiscop").

Toţi criticii sunt de acord că *Priveghiul lui Finnegan* începe acolo unde se termină *Ulise*: Poldy merge la culcare. Molly cade pe gânduri şi atunci un Everyman mai mare visează cartea nopţii. Acest nou Everyman. Humphrey Chimpden Earwicker, e prea mare pentru a avea o personalitate şi. mai mult decât Albion. omul primordial din epopeea lui Blake. el este un personaj uman. Aceasta este întotdeauna tristeţea mea când las *Ulise* şi încep *Priveghiul* aceasta din urmă e mai bogată, dar îl pierd pe Poldy deşi câştig ceea ce Joyce numea „istoria lumii". E o istorie specială şi puternică, incluzând şi istoria literară, şi ia întreaga literatură drept model, spre deosebire de *Ulise*, care a apărut în urma unui curios amalgam între *Hamlet* şi *Odiseea*. De vreme ce Shakespeare şi canonul vestic sunt acelaşi lucru. Joyce trebuie să revină la Shakespeare. sursa principală (împreună cu Biblia) a aluziilor şi citatelor care abundă în paginile cărţii. Pentru acestea sunt îndatorat lui James S. Atherton şi volumului său *Cărţile Priveghiului* (1960). Încă cel mai util studiu pe care l-a provocat *Priveghiul*, şi lui Matthew Hodgart şi eseului sau *Shakespeare şi Priveghiul lui Finnegan* (1953). din *Cambridge Journal*.

Adaline Glasheen, în *Al treilea recensământ al Priveghiului lui Finnegan* (1977). observa că Shakespeare, omul şi opera, era matricea *Priveghiului*, adică „roca masivă în care metale, fosile, pietre preţioase sunt incluse sau încastrate1. Aceasta e desigur doar o perspectivă asupra unei cărţi ai cărei cititori au nevoie de orice perspectivă posibil de obţinut, dar aceasta în mod special m-a ghidat pe mine. Cea mai mare diferenţă dintre percepţia asupra lui Shakespeare din *Ulise* – spiritul sfânt pe care l-am considerat eu a fi – şi cea din *Priveghiul lui Finnegan* este că în cea de-a doua carte Joyce pare tentat, pentru prima

oară, să-şi exprime invidia faţă de rivalul şi precursorul său. El nu-şi doreşte prea mult talentul şi viziunea shakespeariană – Joyce se considera deja egal cu Shakespeare în aceste privinţe – dar e gelos pe publicul lui Shakespeare. Această gelozie transformă *Priveghiul* într-o tragicomedie, în locul comediei intenţionate de Joyce. Receptarea cărţii l-a descurajat pe scriitorul muribund, dar cum ar fi putut fi altfel? Nicio altă operă literară, de la profeţiile lui Blake nu-i creează atâtea obstacole iniţiale chiar celui mai nerăbdător, generos şi informat cititor. Iată, spre exemplu, doar câteva rânduri din secţiunea *Anna Livia Plurabelle* a *Priveghiului*: „Pe pământ şi pe înnorat dar eu teribil vreau un nou mal de râu (bankside), umed (bedamp) şi vreau un susţinător acolo!" E un joc de cuvinte între *bankside* şi *backside*, *bedamp* şi *bedammed* şi. fiind vorba de râul Liffey care vorbeşte, ca şi de soţia lui Earwicker. comentariul lui Atherton e corect: „Ceea ce vrea Joyce să spună este că ar vrea ca Liffey să aibă un mal sudic, unde literatura lui să fie apreciată precum cea scrisă de Shakespeare pe malul Tamisei. Shakespeare avea teatrul Globe şi publicul său, Joyce avea doar un cenaclu literar".

Privind cu mirare paginile *Priveghiului*, chiar cititorul foarte generos se întreabă dacă Joyce îşi dădea seama cât de mult ridică el acel feudian „premiul al incitării", dacă cineva avea să se aventureze în vasta lui operă. După ce problema m-a frământat câţiva ani, am ajuns la concluzia că provocarea lui Shakespeare a fost pentru Joyce stimulul de a compune această carte îndrăzneaţă. *Ulise* încearcă să-l absoarbă pe Shakespeare pe propriul său teren: *Hamlet*. Dublin-ul oferă un context foarte larg, dar nu destul, pentru a-l înghiţi pe Shakespeare. cum o arată şi un moment culminant din secţiunea *Circe*, în infernul Oraşului Nopţii. Imediat după ce bietul Poldy trece prin umilinţa de a trage cu ochiul prin gaura cheii la Blazes Boylan şi Nlolly, beţivul Lynch, de lângă Stephen. arată spre o oglindă şi urlă: „Oglinda din faţa naturii". Ni se oferă apoi o confruntare între Shakespeare şi cele două componente ale lui Joyce, Stephen şi Bloom:

„(Stephen şi Bloom privesc în oglindă. Fia (a lui William Shakespeare, fard barbă, apare acolo, ţeapănă ca într-o paralizie facială, încununată de răsfrângerea cuierului cu coarne de cerb din hol.)

SHAKESPEARE (*Cu demnitate ventrilochică*): Râsul cu hohote

zgomotoase vorbeşte despre mintea goală. (*Către Bloom.*) Te gândeşti c-ai fi fost invizibil. Ia priveşte. (*Croncăne cu râs de clapon negru*) Iagogo! Ia te uită cum Bătrânul mi ţi-o sugrumă pe mama lui de joi! Iagogo!

BLOOM (*Surâde gălbenicios înspre târfe*): Când aud şi eu gluma aceea?" *

Încornoratul Shakespeare (conform teoriei lui Stephen) îi priveşte pe încoronatul Poldy şi pe Stephen beat după ce Lynch citase sfatul dat de Hamlet actorilor, amintindu-le că scopul lor „era şi este să ţină o oglindă în faţa naturii". Fără barbă şi cu faţa rigidă, încornorat, Shakespeare e încă plin de demnitate, chiar pe când citează greşit din poemul lui Oliver Goldsmith, *Satul părăsit* (1770): „Râsul cu hohote zgomotoase vorbeşte despre mintea goală. **, unde „mintea goală** are conotaţie pozitivă, însemnând „veselă** sau „odihnită". Aici Shakespeare nu vorbeşte doar de mintea goală a lui Lynch, ci şi de a lui Boylan sau a târfelor care râd de bietul Poldy. Spre Poldy, însă, Shakespeare îşi îndreaptă avertismentul de a nu deveni un nou Othello, instigat de Iago-Boylan să o ucidă pe Molly aşa cum „bătrânul** sau „tatăl** a ucis-o pe „mama de joi".

Având în vedere ca Stephen s-a născut într-o joi, avem aici două amalgamări (cel puţin: Stephen şi Bloom se unesc, în timp ce Shakespeare e din nou fantoma tatălui lui Hamlet, avertizând în fuziunea joyciană să nu mai adauge încă una între Hamlet şi Otthelo. făcând astfel din Molly Bloom un amestec din mama moartă a lui Stephen, Gertrude şi Desdemona Aceasta e o glumă pe seama nefericitului Poldy, dar nu lămureşte încă problema: de ce e Shakespeare transformat nu numai într-un clapon, ci şi într-o figură îngheţată şi fără barbă? Ellmann nota că, Joyce ne avertizează că lucrează cu identităţi parţiale, nu perfecte", dar eu rămân la părerea mea că Joyce admite aici că se teme de influenţa lui Shakespeare. Shakespeare îl ironizează pe urmaşul său, Stephen-Bloom-Joyce. spunând: „Priveşti în oglindă, încercând să te vezi cu chipul meu. dar vezi doar ce eşti: versiunea fără barbă, fără puterea mea, cu chip rigid, lipsit de figura mea senină". În *Priveghiul lui Finnegan*, considerând acest moment drept salutul de rămas-bun, pe care îl adresează Shakespeare în *Ulise*, Joyce e hotărât să facă faţă mai bine luptei cu Shakespeare în ultima rundă.

Sfârşitul *Priveghiului* monologul muribundei Ann Livia – mamă. soţie şi râu – este frecvent considerat de critici drept cel mai frumos pasaj din Joyce. Ajuns la cincizeci şi opt de ani. Joyce îşi scria ultima operă în noiembrie 1938. La doi ani după aceea murea, chiar înainte de a împlini şaizeci de ani. Patrick Parrinder observa cu sensibilitate ca „Moartea sfidată cu curiozitate, angoasă, batjocură şi farsă, în opera de tinereţe a lui Joyce, este aici subiectul unui entuziasm dureros, al unui extaz înspăimântător. Dacă cineva ar fi substituit „a lui Joyce" cu „a lui Shakespeare" în această propoziţie elocventă, „aici" ar însemna moartea regelui la finalul *Regelui Lear*. Râul întorcându-se acasă, în mare, la finalul lui Joyce, ar fi o versiune a scenei cu Cordelia moartă în braţele tatălui ei, şi el aproape de moarte.

Poate cineva trăi întreaga istorie literară în somn într-o singură noapte? *Priveghiul lui Firmegan* ne spune că da şi afirmă că întreaga istorie a omenirii poate trece drept un vis lung şi discontinua Anthony Burgess, discipolul devotat al lui Joyce – spre deosebire de Beckett. care s-a eliberat de influenţa lui – spune că „e cel mai natural lucru din lume să-i vezi pe Dr. Johnson şi Falstaff, ca şi pe vecina de alături, aşteptând în gara Charing Cross". Îmi amintesc-un vis de al meu în care ajunsesem prea târziu în gara New Haven, unde aveam întâlnire cu Zero Mostel, dublul meu, şi m-am trezit cu convingerea că era vorba de obişnuita mea teamă că nu am să ajung la timp la cursul despre *Ulise*. În gară aşteptau toţi cei pe care n-aş mai fi vrut să-i întâlnesc vreodată – personaje din viaţa mea şi din literatură.

Visul ăsta nu are niciun haz, dar *Priveghiul* are, şi uneori este foarte amuzant, asemeni lui Rabelais uneori sau lui Blake, în carnetul său de însemnări. Acel Shakespeare spre care se îndreaptă nu e însă cel comic, ci tragedianul din *Macbeih*, *Hamlet*, *Iulius Cezar*, *Regele Lear* şi *Othello* sau creatorul de idile. Excepţia este doar cea mai mare creaţie comică a sa: Sir John Falstaff. Faptul că Joyce îl uneşte pe Shakespeare cu istoria e perfect natural, însă ori „*Priveghiul* e o carte mai întunecată decât se dorea a fi, ori Shakespeare s-a insinuat în ea acolo unde a vrut Earwicker sau Everyman este şi Dumnezeu. Shakespeare, Leopold Bloom, James Joyce la maturitate, regele Lear (şi regele Leaiy) ca şi Ulise, Cezar, Lewis Caroll. fantoma din Hamlet. Falstaff, soarele, marea şi muntele, printre multe altele.

Există o listă impresionantă în cartea lui Glasheen, *Al treilea*

recensământ… sub titlul joycean *Cine este fiecare când toţi sunt altcineva*. Joyce intenţiona reconcilierea şi cuprinderea, aşa cum dintre ceilalţi scriitori din secolul nostru numai Proust ar fi putut-o intenţiona, deşi nu la un nivel cosmologic de aşa amploare. Dar Shakespeare tragedianul nu e un reconciliator, şi *Macbeth*, mai ales, este o operă foarte întunecată care şi-a făcut drumul în *Priveghiul*. Dacă Joyce a fost Lear în forma celtică a bătrânului mării, atunci Cordelia a fost fiica sa tragic nebună, Lucia, şi dorinţa de comedie, fără îndoială, se pierdea uneori în el. Îşi aminteşte de el însuşi ca tânăr artist. Shem – scriitorul. Hamlet şi Stephen Dedalus la un loc (aici îşi face loc şi Macbeth) şi se aude ceea ce Harry Levin numea cu înţelepciune „strigătul marelui scriitor care a venit prea târziu”:

„Ai fost zămislit, hrănit, giugiulit şi îngrăşat încă din sfânta pruncie în această prea-ndoită insulă a paştelui pe falca bălţată a cerurilor hilare şi băngănind cu ecou celălalt loc (jefuitor dintru noaptea a ta, bălmăjitor a ce-a mai rămas, sticlind în trântă a sticlirii) şi acum, cu adevărat, o cioabă prin golurile acestui veac afurisit, ai ajuns dintru minţi îndoite îngemănate zeităţi din cele mai de frunte iscate, ascuns şi desluşit, ba încă şi condamnat nebun, anarh, egoarh, erziarh, şi ţi-ai tras în sus regatul tău despicat în golu celui mai profund şi intens dubios suflet Te mai ţii adică vreun idol în iesle, Shehohem, până-ntr-atât că să nu mai slujeşti şi nici să-i laşi pe alţii să slujească, să te rogi sau să nu-i mai laşi să se roage? Şi uite, să plătesc pietatea, să trebuiască şi eu să-mi fac curaj să mă rog pentru pierderea respectului de mine ca să mă înarmez pentru oribila necesitate de a scandaliza (scumpele mele surioare, sunteţi voi gata?), să-mi leapăd pielea de şarpe a speranţei şi tremurelor mele în vreme ce-notăm împreună ca porcii în băltoaca Sodomei?

Amuşinător de stârvuri, gropar prematur, căutător al cuibului răului în sânul unui cuvânt bun, tu, care dormi la veghea noastră şi posteşti pentru ospăţul nostru, tu cu minţile tale toate acum dislocate, ai presupus dinainte vicleneşte, Jofet al absenţei, şi ţi-a turnat orbeşte peste multele tale opăreli, de-arsuri şi buboaie deschise, de dureri de impetigo şi de pustule, dar oricum din auspiciile norului hămesit, umbra ta, şi pe auguriile ciorilor în parlament, letal la fiecare dezastru, dinamitizarea coleghiilor, reducerea celor înscrise în cenuşe, nivelarea tuturor vămilor şi cutumelor prin flacără, reîntumarea a grămezi de

prafuri de puşcă bine temperate odată făcut şi altă dată cernute doar că niciodată desfundat obtundiozitata ta căpăţânoasa (o, infernală întunecime, uite propria noastră îngropăciune! O pestă, am pierdut ora de poştă!) gândul cum că lacrima, cu cât mai multe came de vacă-ai să îngurgitezi, cu cât mai multe spete de miel ai să frângi, cu cât mai multe halbe-ai să băngăni, cu cât mai sălbatic ai să aţâţi focul cu cât mai avan ai să-ţi aţâţi focul, cu cât mai funguiaţă-ţi va fi lingurii tale jocul, cu cât ai să te lupţi mai din greu cu grăsimea blidului până la coate cu atât mai vesele aburi blându-ţi va scoate din fiertura ta irlandeză". *

Se glumeşte aici pe seama tinereţii lui Joyce, dar nu acesta pare a fi efectul prim. E multă amărăciune legată de Irlanda, de Biserică, de întregul context al vieţii lui Joyce şi o investiţie teribilă în propria lui autonomie ca scriitor. Presupun că aşa cum Beckett a fost nevoit să scrie în franceză ca să depăşească influenţa lui Joyce în primele sale opere, tot astfel Joyce s-a rupt de engleza shakespeariană în *Priveghiul lui Finnegan*. Ruptura a fost dialectică, inspirată în parte de jocurile de cuvinte ale lui Shakespeare; sărbătoarea limbii din *Zadarnicele chinuri ale dragostei* este deja un procedeu joycian. În pasajul de mai sus. dincolo de parodia brigăzii uşoare a lui Tennyson îndreptate împotriva bisericii şi de ecoul lui Stephen din *Portret* răspunzând: „Nu voi lupta", apare şi cea mai teribilă parodie a Sf. Pavel din Epistolele către Corinteni („O moarte, unde e-nţepătura ta? O, mormânt, unde e victoria ta?") în paranteza întârzierii la care se referea Levin („O, infernală întunecime, uite propria noastră îngropăciune! O festă, am pierdut ora de poştă!) Dacă *Priveghiul lui Finnegan* a pierdut poşta cu adevărat nu e încă destul de clar, dar moartea studiului serios al literaturii *ca literatură* probabil condamnă şi cea mai mare realizare a lui Joyce. În *Priveghiul*, Shakespeare este principalul tip de scriitor care a prins poşta, care a devenit însuşi serviciul poştal. Ni se spune că Shem a fost:

„Şi nemaifiind acuma conştient de niciun alt ţepuş vâlvoi shakestepos, noi un alt shekesbărbos, fie el prea dinainte de asemenea polarului astaicoosteelceofi sau ţirocis precis în părelnicia huişului (peng!) aşa cum şi-ar fi închipuit sau ar fi ghicit ceea ce era şi fusese el însuşi şi cealaltă, şi doamne mare dumnezeule, plecăciuni şi blestemăţii, chiar de-o fi fost tras prin ciur şi prin dârmon asemenea vreunui isteţ mai sprinten prin lumea ceainăriilor şi cocheţilor din

capitală care să se dea la el, fiind un prelins relapsat cu o scurtare a templului rău şi mălău şi fadău şi dudău şi dulău şi stors şi sturs a un urs, stors şi scâlciat şi încrucişat şi postaşezat mototolit şi tuflit şi smucit şi în scursori de atâtea ori şi tot ce-o mai fi urmând de aici, dacă toate astea ar mai sta să le vezi şi dacă ar mai fi ţinut să le ştergi prin fantasmele tuturor multifoniacelor sunete englezeşti până ar pieri de pe popoul lumii.

Există aici o agresivitate controlată împotriva lui Shakespeare şi o i dorinţă profundă de a înlocui, în joacă, engleza cu dialectul din *Prive*-l *ghiul*, limba proscrisul, cum ar fi spus Joyce, care îi neagă pe romancierii englezi ai secolului XIX (scoot, duckings şi thuggery: Scott. Dickens şi Thackeray) şi este în acelaşi timp antiteza lui Shakespeare şi Shakespeare însuşi după sistemul lui Vico. Ecoul imaginii lui Villon la Swinburne („Villon, numele fratelui nostru trist rău vesel nebun**) este potrivit pentru prezentarea cam neconvingătoare a sinelui său blând, Poldy-an. de proscris în literatură asemeni lui Rimbaud sau Villon. Tot timpul sunt lansate săgeţi aici şi în toată *Priveghiul*, până la obsesie shakespeareană. de parcă Joyce ar putea fi confundat cu Shakespeare cel pasionat de jocuri de cuvinte în *Zadarnicele chinuri ale dragostei*. Ca peste tot în *Priveghiul*, prospeţimea efectului compensează obscuritatea, chiar dacă Joyce nu ajunge întotdeauna în I paradis pe scara surprizei.

Dacă nu-l poţi exorciza pe Shakespeare (cine ar putea?) şi nici! nu-l poţi absorbi (lecţia epifaniei oglinzii sale din Oraşul Nopţii), atunci trebuie să-l transformi în tine însuşi sau să te confrunţi cu încercarea distrugătoare de a te transforma tu în el. ceea ce Hodgart!

Glasheen şi Atherton au afirmat că ar fi efortul continuu al lui Joyce: acela de a-l transforma pe Shakespeare în creatorul *Priveghiului*. Studiind obstinat influenţa literară, consider acest efort cea mai reuşită metamorfoză a lui Shakespeare din istoria lierară. Singurul rival posibil e Beckett, care *în sfârşit de partidă* preia din *Hamlet* cu îndrăzneală şi talent. Dar Beckett. care a citit devreme şi cu atenţie *Priveghiul*, a rămas mult îndatorat fostului prieten şi maestru, cel puţin pentru puterea exemplului.

Încă există un fel de disperare genială, evidenţiată de gradul în care… Marele Shakespeare" este folosit în *Priveghiul* şi nu ştiu ce s-ar întâmpla cu cartea dacă toată influenţa shakespeareană ar fi retrasă

din ea Hodgart identifică o aluzie semnificativă aproape la fiecare pagină. La un loc sunt trei sute, multe dintre ele destul de puternice pentru a fi mai mult decât simple aluzii. Earwicker – Dumnezeu, tată şi păcătos – este fantoma din *Hamlet*, dar şi hainul Claudius sau Polonius. În plus, Earwicker este şi regele martir Duncan din *Macbeth*, Iulius Cezar, Lear, hidosul Richard III şi două culmi ale artei: Bottom şi Falstaff. Shem sau Stephen Dedalus e mai mult decât oricând prinţul Hamlet. dar şi Macbeth, Cassius şi Edmund, astfel încât Joyce, cu inteligenţă interpretativă, îl transformă pe Hamlet într-un alt erou ticălos pragmatic şi ucigaş. Shaun, fratele lui Shem este şi propriul frate al lui Joyce, Stanislaus cel loial şi răbdător în suferinţă, şi recalcitranţii eroi1 shakespeareani: Laertes, Macduff. Brutus şi Edgar.

Aceste identităţi shakespeariene susţin conflictul cărţii lui Joyce (dacă îl putem numi aşa); ele îi creează roluri lui Earwicker şi familiei sale. printre care Anna Livia ca Gertrude. şi Isabella (fiica pentru care Earwicker simte o dorinţă incestuoasă şi vinovată) ca Ofelia. Hodgart descrie foarte bine acest proces al jucării unor roluri:

„Un personaj apare într-un aspect particular fund reîncarnat într-unul din «tipuri», folosindu-şi vocea pentru a «controla», a lua în posesiune… Când un «tip» a devenit canalul de transmisie principal al naraţiunii, aluziile privitoare la el sunt tot mai consistente… De aici ne putem aştepta ca citatele shakespeareane să vină în batalioane, nu ca simplii spioni, ici-colo: sunt fragmente de lungimi diferite, fiecare grup anunţând prezenţa unui personaj corespunzător din piesă".

Cele mai mari batalioane vin din *Hamlet*, *Macbeth* şi *Iulius Cezar*, în ordine descrescătoare. *Hamlet* nu e nicio surpriză, dar e curios de ce apar *Macbeth* şi *Iulius Cezar*. În toate aceste piese regele e omorât. În timp ce Lear moare agonizând în grade diferite, de-a lungul a cinci acte din ce în ce mai mult apocaliptice. Poate că de aceea Joyce îl păstrează pentru la urmă. la sfârşitul *Priveghiului*. Regele ucis e desigur Earwicker. adică Joyce/Shakespeare şi. În ciuda complexului lui Hamlet. nu e niciodată dar cine ucide.

Cred că de aceea *Macbeth* e aşa de important pentru *Priveghiul lui Finnegan*. Joyce. nu superb cititor al lui Shakespeare, dar şi un puternic răstălmăcitor, care uneori interpretează greşit, construieşte pe motivul *Macbeth* aluzii pentru a sugera că ucigaşul este imaginaţia lui Joyce, a lui Shakespeare, a lui Earwick, aşa cum puterea

extraordinară a imaginaţiei lui Macbeth este ucigaşă în sine şi se impune asupra întregii piese. Prima aluzie shakespeariană din *Priveghiul* este la *Macbeth*, iar uhirna la *Regele Lear*. Hodgart, observă că citatele din „Macbeth" apar oriunde Warwicker suferă un stres emoţional puternic şi când apare vizibil tendinţa lui autodistructivă, ca la sfârşitul cărţii I:

„Humph ar mai fi câinele şi fuinele. Cuvintele nu mai au vintre şi nu mai ţin picăturile din Tethfemhim picurând peste ce-i mai plin. Care tuturor a ne place. Şi plouă şi tace. Când noi dormim. Şi pică şi picură. Dar stai până-adormim. Şi seacă şi picură şi se lasă să tacă" *

„Duncan e în mormânt; / După agitaţia vieţii doarme bine". Rathfemham este un cartier din Dublin, „Doge" e un joc de cuvinte cu „doze" (a moţăi) şi „scioppiare" în italiană înseamnă a „deconecta" sau „deschide". Bătălia dintre Macduff răzbunătorul şi Macbeth ucigaşul are loc după vreo douăzeci şi cinci de pagini, iar cele trei vrăjitoare sau Ursitele, ca şi cei trei ucigaşi ai lui Banquo. apar şi ei de câteva ori. Hodgart demonstrează că solilocviul din *Macbeth* actul 5. scena 5. cunoscutul „Mâine şi mâine şi mâine..." îşi are ecoul aproape complet, ca şi „A fi sau a nu fi" a lui Hamlet, dar amândouă sunt împrăştiate în textul *Priveghiului*, dispersie care îi este folositoare lui Joyce pentru scopurile sale şi un fel de răzbunare pentru prevalenţa lui Shakespeare. Dar răzbunarea lui Shakespeare se întoarce asupra lui Joyce.

Şi totuşi timpul e-acuma acuma acuma să fie căci o arzătoare ar vrea să mai vină să dănţuie fără minte şi farmece să se moaie iubitoare şi aşa să fie rece culoare să trebuie să nu mai sară precum izvorul în nopţi.

Suflarea pierdută să se înmoaie cuminte

Lewis Caroll. Jonathan Swift şi Richard Wagner sunt toţi prezenţi în *Priveghiul* (deşi nu la fel de extensiv ca Shakespeare). dar ei nu se sustrag şi nici nu atacă la fel ca Shakespeare. Am putea spune că Shakespeare, în *Priveghiul*, are cu Joyce aceeaşi relaţie pe care Hamlet, Iago şi Falstaff o au cu Shakespeare: creaţia se eliberează de sub influenţa creatorului. Shakespeare nu e creaţia nimănui sau e a oricui, iar Joyce. deşi luptă minunat, după părerea mea pierde concursul. Dar chiar pierzând. reuşeşte să atingă sublimul în întoarcerea în copilărie a muribundei Anna Livia:

… numai că eu îi am la ochi şi asta-i tot ce detest lunatee în lunecoasa mea însingurare. Cu toate păcatele lor. Acuma eu mă dau la fund. O, amarnică terminare! Să mă strecor până nu se-ardică şi ei. Ei nici n-au să vadă. Şi nici să ştie. Nici să ştie de mine. Şi e demult de demult şi trist şi e demult şi întristat şi obosit şi amorţit mă-ntorc acuma la tine tu, înfriguratule tată al meu, înfrigurat şi necuminte al meu părinte, frigurosule şi nebunaticule şi păuntule meu părinte, până când îndeaproape văzut şi doar precăluit după ale tale proporţii, şi cu toate moliciunile moi ale lui, gegemând, făcându-mă cernut de ape, bolnav de aproape, şi dând fuga, singurul meu, o, părinte, în braţeje tale. Şi le văd ridicându-se! Mântuie-mă de aceste nârşite căngi! încă două. Unudoi încă alţii mai noi. Aşa Aveluia! Frunzele mele au migrat de la mine alunecând. Toate. Curând. Dar una se mai agaţă. O mai ţin la mine. Ca să-mi aducă aminte bine. Lff! Atâta de blând întru azi dimineaţă, a noastră la faţă. Mda Du-mă cu tine tati, păţi, aşa cum făceai la vremea jucăriilor în târgul copiilor. Dacă l-aş vedea acuma venind spre mine de sus coborând aripile lui albe deschizând, ca şi când dinspre Arkangeli venind, să mă cufund să mă înec şi să mor la al lui picior, umil şi copil, doar ca să mă scald acolo în păcate. Da, aşa Asta era întâi. Trecem prin iarba cea rece şuşotind şi şoptind. Hâş! Uite un pescăruş. Hushuş. Chemări de departe. Venim, de departe. Aici să sfârşim. Fâsâim. Şi noi atunci. Şi încă o dată aripi întru Finn! Gata la Vezi-ţi de tine, aminteşte-ţi de mine! Şi mai sunt mii ca tine până o mai ţine. Lps. Lps. chiele nu-s. Data Acuma departe singur şi ultim şi ibuit şi mult de demult şi alungindu-se continuându-se şi cu „*

Zeul celtic al mării Mananăn MacLir, care îşi face apariţia o singură dată în fantasmagoria Oraşului Nopţii din *Ulise*, este şi *regele Lir* sau Lear, „regele meu tată, regele meu tată nebun, regele meu tată nebun înfricoşat”, la care Anna Livia-Cordelia se întoarce în moarte aşa cum Liffey curge spre mare. O dată ce Lear. În *Priveghiul*, este simbolul altor trei taţi – Earwicker. Joyce. Shakespeare – dar şi al mării, acest frumos pasaj al morţii ar fi putut fi sugestia lui Joyce că o altă operă îi stă înainte, o epopee a mării. Keats şi-a scris splendidul său sonet *Pe mare* când a recitit *Regele Lear* şi a ajuns *ia Stai*! *Ascultă marea*! (4.6.4). Putem regreta că Joyce nu a trăit mai mult pentru a scrie propriul său *Pe mare*, unde nesfârşita lui întrecere cu Shakespeare ar fi luat poate altă întorsătură, la fel de canonică precum şi cele dinainte.

19. *Orlando* al lui Woolf: Feminismul ca dragoste de lectură

Sainte-Beauve, cel mai interesant critic francez, ne-a învăţat să ne punem o întrebare crucială în legătură cu orice scriitor pe care îl citim atent: Ce ar fi crezut autorul despre noi? Virginia Woolf a scris cinci romane remarcabile: *Doamna Dalloway* (1925), *Spre far* (1927), *Orlando* (1928), *Valurile* (1931) şi *între acte* (1941) – care pot să devină foarte uşor canonice. În prezent e foarte cunoscută şi citită ca fondatoare a criticii literare feministe, mai ales în scrieri polemice precum: *O cameră proprie* (1929) şi *Trei guinee* (1938). De vreme ce nu sunt destul de competent încă pentru a judeca critica literară feministă, mă voi concentra aici doar asupra unui element din scrierile, feministe ale lui Woolf, şi anume dragostea1 de lectură şi apărarea ei.

Critica literară a Virginiei Woolf mi se pare foarte amestecată, mai ales în ceea ce priveşte judecarea contemporanilor. A considera *Ulise* un „dezastru" şi a te referi la romanele lui Lawrence spunând că le lipseşte „puterea finală care definitivează lucrurile" nu e ceea ce ne-am aştepta să auzim de la un critic erudit şi sensibil ca Virginia Woolf şi totuşi putem spune că ea a fost cea mai completă personalitate literară din Anglia, în secolul nostru. Eseurile şi romanele ei extind tradiţiile centrale ale literaturii engleze în moduri ce depăşesc tendinţele ei polemice. Prefaţa la *Orlando* începe prin a exprima îndoieli faţă de Defoe, Sir Thomas Browne. Steme. Sir Walter Scott, lordul Macaulay. Emily Brontë, De Quincey şi Walter Pater, „pentru a-i numi doar pe primi ce îmi vin în minte". Pater, autenticul precursor, sau „tatăl absent", cum îl numeşte Perry Meisel. s-ar fi putut afla în capul listei, pentru că *Orlando* este romanul cel mai mult inspirat de scrierile lui. Ca şi la Oscar Wilde sau la tânărul James Joyce. felul Virginiei Woolf de a se confrunta cu experienţa şi de a o reprezenta este paterian. Există însă la ea şi alte influenţe – Steme fiind poate cel mai important după Pater. Numai Pater i-a creat însă Virginiei Woolf o anumită anxietate: ea îl menţionează foarte rar şi nu atribuie modelul „felului ei de a fi" lui Pater şi „momentelor privilegiate" sau epifaniilor laice. ei. destul de ciudat, lui Thomas Hardy sau lui Joseph Conrad. la rândul lui influenţat de Pater. Perry Meisel a studiat modalităţile subtile în care metaforele lui Pater influenţează atât ficţiunea cât şi eseurile Virginiei Woolf. E o ironie că multe discipole de-ale ei tind să repudieze criteriile estetice de judecată, în

timp ce feminismul Virginiei Woolf s-a bazat pe estetismul lui Pater.

Mai pot exista şi alţi scriitori în secolul nostru cărora să le placă cititul aşa cum i-a plăcut Virginiei Woolf, dar nimeni altcineva, de la Hazlitt şi Emerson, nu a mai exprimat atât de memorabil acea pasiune. O cameră proprie îi este necesară cuiva pentru a citi încă ţin foarte mult la vechea ediţie Penguin a cărţii *o cameră proprie* pe care am cumpărat-o cu nouă penny în 1947 şi reflectez mereu la fragmentul pe care l-am subliniat, fragment care îi aduce la un loc pe Jane Austen şi Shakespeare ca precursori:

„Şi mă întrebam dacă *Mândrie şi prejudecată* ar fi fost un roman mai bun dacă Jane Austen nu s-ar fi gândit să-şi ascundă manuscrisul de vizitatori. Am citit o pagină-două ca să văd; dar n-am putut găsi niciun semn că circumstanţele exterioare i-ar fi afectat opera în vreun fel. Acesta a şi fost adevăratul miracol. E vorba de o femeie de la 1800 care scrie fără ură, fără amărăciune, fără frică, fără să protesteze, fără să predice. Citind *Antoniu şi Cleopatra*, mi se pare că aşa a scris Shakespeare şi când oamenii îi compară pe Shakespeare şi pe Jane Austen, se referă probabil la faptul că ei doi au depăşit toate impedimentele; din acest motiv nu îi putem cunoaşte pe niciunul şi amândoi par a stăpâni perfect fiecare cuvânt pe care îl scriu. Dacă Jane Austen a suferit cumva din cauza circumstanţelor exterioare, aceasta s-a datorat îngustimii vieţii la care a fost silită Pentru o femeie era imposibil să se descurce singură Nu a călătorit deloc, nu a mers niciodată la Londra într-un omnibus şi nu a luat prânzul singură într-un local public. Dar poate că era ceva specific naturii ei să nu-şi dorească mai mult decât are. Talentul ei şi circumstanţele exterioare se potriveau perfect Mă întreb însă dacă aşa stăteau lucrurile şi cu Charlotte Brontë… *

Din acest punct de vedere, cu cine seamănă Woolf mai bine: cu Austen sau cu Charlotte Brontë? Dacă citim *Trei guinee*, cu toată furia ei profetică îndreptată împotriva mentalităţii patriarhale, nu rămânem cu impresia că în mintea ei Woolf a depăşit toate impedimentele; totuşi când citim *Valurile* sau *între acte* putem ajunge la concluzia că talentul ei s-a potrivit perfect cu circumstanţele exterioare. Există oare două Virginia Woolf. una – precursoarea criticii actuale şi cealaltă – o romancieră mai bună decât oricare alta? Probabil că nu. deşi sunt multe fisuri în *o cameră proprie*. Precum Pater sau precum Nietzsche.

Virginia Woolf poate fi descrisă drept o estetă apocaliptică, pentru care existenţa umană şi lumea întreagă sunt în final justificate doar ca fenomene estetice. Ca oricare alt scriitor, fie el Pater. Emerson sau Nietzsche. Virginia Woolf refuză să accepte condiţionarea istorică, chiar dacă istoria este considerată o nesfârşită exploatare a femeii de către bărbat Propria ei personalitate este creaţia ei în aceeaşi măsură ca *Orlando* sau

Doamna Dalloway şi orice cititor atent poate observa că ea nu considera romanele, poeziile sau dramele shakespeariene drept mistificări burgheze sau „capital cultural". Woolf nu era mai religioasă decât Pater sau decât Freud şi şi-a urmat estetismul până la limitele lui extreme, până la negativitatea unui nihilism pragmatic şi până la sinucidere. Dar pe ea o interesa mai mult călătoria decât sfârşitul ei şi considera că cititul, scrisul şi discuţiile cu prietenii erau cea mai frumoasă parte a vieţii şi nu fanatismul de orice fel.

Vom mai avea vreodată romancieri atât de originali ca Austen, George Eliot sau Woolf sau o poetă atât de inteligentă ca Dickinson? La jumătate de secol de la moartea lui Woolf, ea nu a fost încă egalată de nicio altă scriitoare, deşi toate se bucură de libertatea profeţită de ea. Aşa cum nota Woolf, dacă a existat o soră a lui Shakespeare, aceea era Jane Austen, care a scris în urmă cu două secole. Nu există condiţii sau contexte sociale care să încurajeze în mod necesar crearea marii literaturi, deşi ne va mai trebui ceva timp până să înţelegem acest adevăr incomod. În ziua de azi nu ne mai asaltează capodoperele şi situaţia nu se va schimba în anii următori. Nicio scriitoare americană în viaţă, de orice rasă sau ideologie, nu se compară cu Edith Wharton sau cu Willa Cather şi nicio poetă nu stă alături de Marianne Moore sau de Elizabeth Bishop. Arta pur şi simplu nu mai evoluează, aşa cum nota Hazlitt într-un fragment minunat din 1814: „Principiul votului universal… nu este nicidecum aplicabil când e vorba de gust". Woolf are aceeaşi sensibilitate ca şi Hazlitt şi imensa ei cultură literară nu are prea multe în comun cu actuala cruciadă pornită în numele ei.

În acest moment e dificil să-ţi menţii echilibrul sau simţul proporţiei când scrii despre Woolf. *Ulise* de James Joyce sau *Femei îndrăgostite* a lui Lawrence par realizări mult mai mari decât *Spre far* sau *între acte* şi totuşi mulţi partizani ai scriitoarei nu ar fi de acord cu asta Woolf este o romancieră lirică: *Valurile* este mai mult un poem în

proză decât un roman şi *Orlando* este mai bun atunci când depăşeşte naraţiunea Nefiind nici marxistă, nici feministă, conform mărturiei nepotului şi biografului ei, Quentin Bell, Woolf este totuşi o materialistă epicuriană, ca şi precursorul ei Walter Pater. Pentru ea realitatea se schimbă la fiecare percepţie nouă iar ideile sunt umbre care mărginesc momentele privilegiate.

Feminismul ei. ca să-l numim aşa. este puternic şi permanent tocmai pentru că e mai puţin o idee sau teorie şi mai mult o izbucnire formidabilă de percepţii şi senzaţii. A te opune lor înseamnă a fi înfrânt: ceea ce simte şi trăieşte ea sau modul cum organizează totul e mult deasupra oricărui răspuns de-al meu. Copleşit de elocvenţa ei şi de subtilitatea metaforei, mi-e imposibil. În timp ce citesc, să polemizez cu *Trei guinee*, chiar dacă îmi produce şi grimase. În secolul nostru, poate doar Freud rivalizează cu Woolf în stilizarea unei proze tendenţioase.

O cameră proprie urmăreşte un anumit scop şi la fel *Civilizaţia şi conflictele ei*, dar chiar fiind conştient de acest scop, cititorul nu poate să nu se lase convins de splendida ei polemică, la fel ca în cazul lui Freud. Ei sunt două modele speciale de persuasiune: Freud îţi anticipează obiecţiile şi pare că îţi şi răspunde, iar Woolf insinuează că nu eşti de acord cu ea pentru că nu eşti destul de subtil ca să percepi lucrurile corect

De câte ori recitesc *o cameră proprie* sau chiar *Trei guinee*, mă mir cum poate interpreta cineva aceste caracteristici drept „teorie politică", genul invocat de feministe, pentru care scrierile Virginiei Woolf au statut scriptural. Poate că Woolf ar fi fost încântată de asta, dar nu prea îmi vine să cred. Operele ei ar putea fi clasificate drept politice doar printr-o definire a termenului în sensul de „politică academică"; dar Woolf nu a fost astfel şi nici nu poate deveni acum. Woolf nu e teoretician politic radical, aşa cum Kafka nu a fost eretic. Ei sunt doar scriitori, nu au alte angajamente. Plăcerile pe care le oferă sunt dificile şi nu pot fi reduse la judecăţi categorice. Mă mişcă, mă impresionează chiar, mişcările aforistice ale „indestructibilului" la Kafka, dar tocmai rezistenţa la interpretare a „indestructibilului" trebuie explicată. Ceea ce trebuie interpretat în *o cameră proprie* sunt „obişnuitele ireconciliabile ale gândului", cum spunea John Burt în 1982.

Burt arată că în carte există şi un argument „feminist" important – societatea patriarhală exploatează economic şi social femeile pentru a-şi motiva preţuirea de sine exagerată – dar şi unul secundar – romantic. Acesta nu ne înfăţişează femeile ca pe oglinzi ale narcisismului masculin, ci, cum spune Woolf, drept „o reînnoire a puterilor creatoare pe care doar talentul sexului opus o poate determina". Această putere a fost pierdută, adaugă Woolf, dar nu din cauza distrugerii a ceea ce e patriarhal. De vină este primul război mondial, dar atunci ce se întâmpla cu argumentul deschis al cărţii? A însemnat epoca victoriană o perioadă de aur sau una de întuneric? Părerea lui Burt mi se pare cu totul corectă:

„Cele două argumente din *o cameră proprie* nu pot fi reconciliate şi orice încercare de a le reconcilia nu poate fi altceva decât un exerciţiu special de pledoarie. *O cameră proprie* nu e totuşi polemică, ei. aşa cum declara Woolf în primele pagini, un portret al minţii în încercarea ei de a se împăca într-un fel cu lumea".

Wooli se împacă însă cu lumea doar în măsura în care au făcut-o Pater sau Nietzsche: lumea este regândita estetic. Dacă *o cameră proprie* este caracteristică pentru Woolf. şi este. e tot un poem în proză, ca şi *Valurile*, şi e o fantezie utopică, asemeni lui *Orlando*. O putem considera „critică culturală" sau „teorie politică" numai dacă renunţăm la interesul pentru estetic sau dacă ne plasăm plăcereea cititului (o plăcere dificilă) în alt timp şi loc, unde războiul dintre bărbaţi şi femei, dintre clase sociale, rase, religii va fi încetat Virginia Woolf nu a renunţat la estetic; ca romancier şi critic, ea şi-a cultivat sensibilitatea, care cuprindea şi înclinaţia spre comedie. Argumentele ei sunt uneori foarte amuzante şi cu atât mai eficace. A fi solemn în legătură cu Woolf. a o trata ca pe un analist politic sau ca pe critic cultural înseamnă a nu fi woolfian.

Trăim desigur un timp ciudat pentru studiul literaturii; D.H. Lawrence a fost, de fapt, analist politic în eseurile din *Coroana*, şi în romanul său mexican, *Şarpele cu pene*, iar cel australian *Cangurul* e încă o ficţiune fascistă Nimeni nu ar dori să îl substituie pe Lawerence din scrierile sale politice sau din de morală culturală, ceva mai Interesante, romancierului care a scris *Curcubeul* şi *Femei îndrăgostite*. Totuşi, despre Wooli se discută mai mult ca despre autoarea volumului *o cameră proprie* decât decât în calitate de autoare a romanelor

Doamna Dalloway sau *Spre far*. *Orlando* este bine cunoscut datorită metamorfozei sexuale a eroului-eroinei şi nu datorită a ceea e mai important în carte: comedie, caracterizare şi o mare dragoste pentru perioadele majore ale literaturii engleze. Nu cunosc alt romancier care să se bazeze atât de mult pe extraordinara dragoste de lectură ca Virginia Woolf.

Religia ei (un cuvânt mai slab ar fi nepotrivit) a fost estetismul lui Pater: veneraţia pentru artă la un acolit întârziat al acestei credinţe pe cale de dispariţie, sunt desigur devotat ficţiunii şi criticii Virginiei Woolf şi vreau să lupt împotriva urmaşelor ei feministe, pentru că îşi înţeleg greşit profetă Ea le-ar fi îndemnat desigur să lupte pentru drepturile lor. dar nu prin devalorizarea esteticului, în alianţa deloc „sfânta" cu pseudomarxişti din lumea academică, falşi filosofi francezi şi oponenţi multiculturalişti de toate nivelurile intelectuale. Când vorbea de o cameră proprie nu se referea la un departament academic propriu, ci la un context în care feministele ar putea să o urmeze şi să scrie literatură demnă de Steme sau Austen şi critică la nivelul lui Hazlitt şi Pater. Woolf. care iubea proza lui Sir Thomas Browne, ar fi suferit profund dacă ar fi citit manifestele celor care pretind că scriu şi pledează în numele ei. Ea însăşi fiind ultima dintre esteţi, a fost înghiţită fără remuşcări de puritani, pentru care frumosul în literatură e doar o versiune a industriei de cosmetice.

Referidu-se la Shelley. al cărui spirit îi bântuie scrierile. În special *Valurile*. Woolf observa că „lupta lui. oricât de valoroasă, pare să fie împotriva unor monştri uşor demodaţi şi de aceea cam ridicoli". Acesta par însă a fi adevărul despre propria luptă a Virginiei Woolf: unde sunt georgienii şi edwardienii societăţii patriarhale împotriva cărora luptă ea? Spre finalul celui de-al doilea mileniu, am fost abandonaţi de monştrii patriarhali, deşi critica feministă încearcă să-i recheme. Totuşi măreţia lui Shelley a dominat, cum a observat Woolf, „ca fel de a fi". Romanciera lirică, la fel ca poetul liric, ne apar acum ca fiind cei ce şi-au re-imaginat anumite momente extraordinare ale fiinţei: „un spaţiu de calm pur, de seninătate intensă şi fără de vânturi".

Încercarea lui Woolf de a ajunge la acel spaţiu se află însă mai mult sub influenţa lui Pater decât a lui Shelley, mai ales că elementul erotic a fost atât de mult redus. Imaginea uniunii heterosexuale a stăruit la Shelley, deşi a devenit demonică în poemul morţii, acela

ironic intitulat *Triumful vieţii*. Woolf e influenţată de Pater sau de romantici, energia erotică e mult sublimată în estetism. Încă o dată afirm că feminismul ei nu poate fi deosebit de estetism; ar trebui să învăţăm să vorbim de „feminismul ei contemplativ", o adevărată metaforă. Libertatea pe care o caută ea este şi vizionară şi pragmatică şi depinde de un Bloomsbury idealizat, greu de tradus în termeni moderni americani.

Ediţia americană Penguin în care am citit prima dată, *Orlando* în toamna lui 1946, are pe copertă următoarele cuvinte: „Niciun scriitor nu s-a născut într-un mediu mai fericit". Woolf şi urmaşele ei feministe nu ar fi fost de acord cu aşa ceva, dar este totuşi un adevăr. Nu era puţin lucru să îi aibă ca musafiri. În casa tatălui său. pe John Ruskin. Thomas Hardy, George Meredith şi Robert Louis Stevenson sau să se înrudească cu familiile Danvin şi Strachey. Deşi polemica ei indică altceva, sensibila şi complicata Virginia Stephen ar fi avut şi mai multe crize la Oxford şi la Cambridge dacă nu ar fi fost educaţia literară datorată bibliotecii tatălui său şi unor profesoare capabile precum sora lui Walter Pater, de pildă.

Tatăl ei, Leslie Stephen. nu era căpcăunul patriarhal înfăţişat nouă de resentimentele ei. deşi nu am putea afla asta din scrierile criticii feministe de azi. Sunt conştient că ele o urmează aici pe Woolf însăşi, pentru care propriul tată eră un egoist singuratic, care nu reuşise să depăşească sentimentul eşecului ca filosof. Leslie Stephen. cum îl vedea ea. este domnul Ramsay *din Spre far*. un ultim victorian, care e mai mult un bunic decât un tată al copiilor săi. Diferenţa majoră însă între Leslie Stephen şi fiica lui se centrează pe estetismul ei şi pe empirismul şi moralismul lui. repudierea violentă a poziţiei estetiste de către el şi ura faţă de eroul ei. Pater.

Ca o reacţie împotriva tatălui, estetismul şi feminismul Virginiei Woolf erau atât de legate. Încât n-au mai putut fi niciodată separate. O perspectivă ironică ar fi mai potrivită astăzi pentru a vedea cum urmaşele i-au transformat cultura pur literară într-un fel de *Kulturkampf* politic. Această transformare nu poate să funcţioneze pentru că profeţia autentică a lui Woolf nu a fost intenţionată; Niciun alt scriitor din secolul XX nu demonstrează mai clar că în absenţa vreunei ideologii necompromise. cultura noastră e sortită să rămână literară. Sunt religia, ştiinţa, filosofia. politica, mişcările sociale păsări

vii în mâinile noastre sau păsări împăiate pe un raft? Când modalităţile noastre conceptuale ne părăsesc, ne întoarcem la literatură, unde cunoaşterea, percepţia şi senzaţia nu pot fi total distruse. Fuga de estetic este un alt simptom de uitare inconştientă, dar având totuşi un scop, a dilemei în care se află societatea noastră: trecerea spre o nouă epocă teologică Orice ar fi reprimat Woolf într-un moment sau altul, nu a fost niciodată vorba de sensibilitatea estetică

E un adevăr limitat, dar un adevăr, totuşi, că toate cărţile se referă la alte cărţi şi reprezintă experienţa doar tratând-o ca pe o altă carte. Unele opere pot ridica această limită în totalitate: *Don Quijote* e o astfel de operă şi *Orlando* e alta Quijote şi Orlando sunt cititori pasionaţi şi reprezentanţi ai autorilor lor, alţi cititori pasionaţi. În realitate, Orlando e modelat după Vita Sackville-West, de care, Woolf a fost pentru o vreme îndrăgostită Dar Sackville-West era un grădinar excelent, un scriitor prost şi deloc un cititor genial, cum era Virginia Woolf. Ca aristocrat, amant şi chiar scriitor, Orlando e Vita, nu Virginia Este un fel de conştiinţă critică asupra literaturii engleze de la Shakespeare la Thomas Hardy, căci Orlando este neobişnuitul cititor obişnuit, autorul cărţii lui/ei.

Toate romanele de după *Don Quijote* reseriu capodopera lui Cervantes, chiar fără să-şi dea seama autorii lor. Nu-mi amintesc să fie amintit Cervantes undeva în cartea Virginiei Woolf, dar asta nu prea contează Orlando e influenţat de Quijote şi Woolf la fel. Comparaţia cu *Don Quijote* nu e dreaptă însă pentru *Orlando*; chiar un roman mult mai ambiţios şi la fel de bine scris, ar fi distrus de această comparaţie. Quijote ne predispune la o meditaţie infinită, la fel ca Falstaff; *Orlando* nu reuşeşte asta. E bine totuşi să o comparăm pe Woolf cu Cervantes pentru a vedea că amândoi aparţin acelei ordini a jocului descrisă de Huizinga şi discutată de mine în capitolul despre Don Quijote. Ironiile din *Orlando* sunt quijoteşti. ele apar din ideea că organizarea jocului stă la baza realităţii sociale şi naturale. La Woolf şi Cervantes. la Orlando şi la Quijote jocul organizat este un alt nume pentru a citi bine său. În cazul lui Woolf, pentru „feminism*, dacă trebuie să-l numim aşa Orlando e un om său. mai bine zis, un tânăr care e transformă deodată în femeie. El e şi un aristocrat din perioada elizabetană care. la fel de simplu cum se transformă în femeie, este şi nemuritor. Orlando are şaisprezece ani când îl întâlnim şi treizeci şi şase când ne despărţim de

ea. dar aceşti douăzeci de ani de biografie cuprind mai mult de trei secole de istorie literară. Ordinea jocului triumfă asupra timpului, iar în *Orlando* ea domină fără probleme, iar unul din defectele cărţii ar putea fi sfârşitul ei prea fericit.

În *Orlando* dragostea este întotdeauna dragostea de lectură, chiar dacă apare ca dragoste pentru o femeie sau un bărbat Băiatul Orlando este fata Virginia când e reprezentat în primul lui rol – acela de cititor:

„Gustul pentru cărţi a fost unul timpuriu. Copil fiind, îl găseau la miezul nopţii cu câte o carte în mâna îi luaseră luminarea şi şi-a adus licurici, i-au luat licuricii şi era să dea foc la casă cu nişte iască în câteva cuvinte, pentru a da ocazia romancierului să netezească mătasea şifonată şi toate implicaţiile ei, el era un nobil măcinat de dragostea de literatură.

Orlando, ca şi Woolf (şi spre deosebire de Vita Sackville-West) este unul din acei oameni care înlocuiesc realitatea erotică cu o fantomă Cele două mari pasiuni ale lui/ei pentru improbabila prinţesă rusă Sasha şi pentru şi mai absurdul căpitan de vas, Marmaduke Bonthrop Shelmerdine, pot fi interpretate doar ca proiecţii ale solipsismului său. În *Orlando* există un singur personaj. Dragostea de lectură a Virginiei Woolf era impulsul ei erotic dar şi teologia ei laică Oricât de frumoasă ar fi cartea, nimic în *Orlando* nu egalează paragraful final din *Cum ar trebui cineva să citească o carte*, eseul final din „Al doilea cititor obişnuit”:

„Totuşi cine citeşte pentru a ajunge la final, oricât de dorit ar fi acesta? Nu există oare ţeluri pe care le urmăm pentru că sunt bune în sine şi plăceri care sunt finale? Nu e şi această una dintre ele? Visez uneori că măcar atunci când va veni ziua Judecăţii de Apoi şi marii cuceritori, legiuitori şi oameni de stat îşi vor primi răsplata – coroanele, laurii, numele încrustate pentru vecie în marmura nepieritoare – Atotputernicul se va întoarce către Petre şi va spune, nu fără oarecare invidie, când ne va vedea venind cu cărţile sub braţ: «Uite, aceştia nu au nevoie de răsplată Aici nu avem ce să le dăm. Lor le-a plăcut să citească»”.

Aceste cuvinte mi-au fost „credo” încă de când le-am citit prima dată în copilăria mea şi chiar acum ele (şi tot ce ţine de ele) îmi sunt îndemn. Nu e vorba aici de lectură pentru a obţine putere, asupra ta

sau a celorlalţi, ci doar de o plăcere cu o finalitate proprie, o plăcere autentică şi dificilă Inocenţa lui Woolf, ca şi a lui Blake, este una organizată şi sentimentul lecturii, la ea, nu e mitul inocent al lecturii, ci plăcerea dezinteresată pe care o învăţăm, şi o învaţă şi Woolf. de la Shakespeare. Cerul, în parabolele Virginiei Woolf. nu oferă nicio recompensă care să egaleze binecuvântarea cititorului obişnuit sau a ceea ce Dr. Johnson numea bunul-simţ al cititorului. Nici nu există de fapt alt test pentru canonicitate decât suprema plăcere dezinteresată a lui Shakespeare. ideea lui Hamlet din actul 5. a lui Shakespeare însuşi în cele mai înalte momente din sonetele sale.

Woolf are cărţi mai bune decât *Orlando*, dar niciuna nu e mai importantă pentru ea decât acest imn erotic închinat plăcerii dezinteresate a lecturii. Fabula sexualităţii duale face parte din această plăcere, la Woolf sau la Shakespeare sau la părintele spiritual al romancierei, Walter Pater. Anxietatea sexuală blochează plăcerea adâncă a lecturii, iar pentru Woolf, chiar în dragostea ei pentru Sackville-West. anxietatea sexuală a fost totdeauna prezentă. Se vede că pentru Woolf. ca şi pentru Walt Whitman, homoerotismul, deşi natural, e impus mai ales de intensitatea solipsismului. Woolf ar fi putut spune că şi Whitman: „Mai mult decât să mă atingă cineva nu pot suporta4. Nu credem în patima lui Orlando pentru Sasha sau pentru căpitanul de vas, dar credem în pasiunea lui/ei pentru Shakespeare, pentru Alexander Pope şi pentru posibilitatea unei noi opere literare. *Orlando* poate fi considerat cea mai lungă scrisoare de dragoste scrisă vreodată, dar e adresată de Woolf propriei sale persoane. Implicit, cartea celebrează puterea supranaturală a Virginiei Woolf ca cititoare şi scriitoare. E o preţuire de sine normală, bine meritată de Woolf şi reprezentată în cel mai exuberant roman al ei.

Este Orlando un snob? în termenii actuali, asta ar însemna un „elitist cultura144, dar Woolf însăşi a scris un eseu foarte candid: *Sunt eu snoabă*? pe care l-a citit la Memoir Club. O întrunire din Bloomsbury. În 1920. Autopersiflarea ei risipeşte orice acuzaţie şi conţine o frază foarte frumoasă, ce caracterizează familia Stephens: „o familie de intelectuali, cu descendenţă nobilă într-un sens livresc44. Familia lui Orlando nu e intelectuală, dar sunt câteva descrieri ale personajului ca fiind „de origine nobilă în sens livresc44. Sensul livresc este cartea însăşi; nu e nevoie să căutăm intrigi secundare; nu e nicio

relaţie mamă-fiică ascunsă în poveste. Orlando nu iubeşte lectura în mod diferit după ce devine o femeie. Estetismul femeii devine minunat de agresiv şi post-creştin:

„Menirea poetului e cea mai înaltă, a continuat ea Cuvintele lui răzbat acolo unde ale altora se poticnesc. Un simplu cântecel deal lui Shakespeare a făcut mai mult pentru cei săraci şi răi decât toţi predicatorii şi filantropii lumii.44

Oricât de discutabilă ar fi această frază. Woolf o susţine cu pasiune, dar şi cu umor. Ce ar fi dacă am rescrie-o ca să se potrivească momentului actual: un simplu cântecel de-al lui Shakespeare a făcut mai mult pentru cei săraci şi răi decât toţi marxiştii şi feministele din lume?

Orlando nu e o polemică ci o odă pe care declinul cultural a transformat-o în elegie. Este o apărare a poeziei „pe jumătate în râs. pe jumătate în serios", aşa cum remarcă Woolf în jurnalul ei. Gluma care nu se mai termină îşi este propriul gen. ce nu a avut vreun maestru care să rivalizeze cu Cervantes – nici chiar Steme, prezenţă autentică în romanele Virginiei Woolf. *Don Quijote* e mult mai vast decât *Orlando*, dar nici el nu poate scăpa de Cervantes aşa cum a reuşit Falstaff să scape de Shakespeare şi cum Orlando. cu excepţia finalului mai slab. se sustrage influenţei Virginiei Woolf. Nici Vita. nici Virginia – Orlando este o întrupare a atitudinii estetice, a ceea ce înseamnă pentru cititor să fie îndrăgostit de literatură. În curând. O astfel de pasiune ar putea părea arhaică şi *Orlando* i-ar putea supravieţui ca monument, supravieţuire intenţionată de Woolf… Este într-adevăr un lucru dificil să opreşti timpul; nimic nu-i stă în cale mai mult decât contactul cu alte opere de artă; poate că dragostea pentru poezie a făcut-o pe Orlando să-şi piardă lista de cumpărături.11

Oprirea timpului, ca şi la Steme, este opusă imaginaţiei şi nu e cazul să întrebăm la sfârşitul cărţii: Poate Orlando să moară? în această parodie, în care realitatea a plecat în vacanţă, totul e şamanic, iar conştiinţa centrală exemplifică o poezie fără moarte. Dar ce poate fi asta? Romanul defineşte poezia ca o voce răspunzând altei voci, dar Woolf evită să sublinieze că a doua voce este vocea morţilor. Hotărâtă să se mulţumească cu talentul ei de scriitoare. Woolf alungă orice posibilă anxietate din poveste. Totuşi, nici ea. nici noi nu ştim cum poate exista poezia fără anxietate. Shakespeare este atotprezent în

Orlando şi ne mirăm cum de e acolo fără să genereze vreo problemă, ceva la care să trebuiască să te opui ca unei autorităţi, o dată ce orice fel de autoritate e pusă sub semnul întrebării, cu excepţia literaturii. Anxietatea lui Woolf faţă de autoritatea lui Shakespeare este tratată cu subtilitate în *între acte*, dar lăsată deoparte în *Orlando*. Evaziunea aceasta se datorează şamanismului de care vorbeam şi funcţionează, ca aproape orice altceva, în acest testament al religiei poeziei, al exaltării senzaţiei şi percepţiei.

La Woolf idiosincrazia, stranietatea răbdătoare a prozei este o altă faţetă a acestei surprinzător de canonice calităţi literare. Orlando e diferit de Woolf în presupusa transcendere a dorinţei de glorie literară, dar o vacanţă este o vacanţă şi Woolf nu a putut să nu se alăture lui Steme, Hazlitt. Austen şi paradigmei ascunse. Pater. Estetismul este centrul operei ei. reprezentat mai ales în *o cameră proprie* ca intuiţie shakespeareană că arta însăşi e natura: „Natura. În starea ei cea mai iraţională, a scris cu cerneală invizibilă pe pereţii minţii o premoniţie pe care aceşti mari arişti o confirmă, o schiţă care nu are nevoie decât să fie ţinută lângă focul geniului pentru a deveni vizibilă".

Pentru Woolf. ca şi pentru Pater, personalitatea este cea mai înaltă combinaţie de artă şi natură şi e mult mai determinantă în viaţa şi opera scriitorului decât societatea în finalul romanului *Spre far*, pictoriţa Lily Briscoe. reprezentanta lui Woolf. se uită la pânza ei. O vede ca prin ceaţă şi „cu o intensitate subită, de parcă ar fi văzut-o clar pentru o secundă, trase o linie acolo. În centru. Era gata Totuşi se gândea. lăsând pensula în jos. obosită, am avut o viziune".

Poate că va veni o vreme când toate ideile noastre politice de azi vor părea arhaice şi depăşite şi când viziunea lui Woolf va fi înţeleasă drept ceea ce era: extazul momentului privilegiat Ce ciudat ar fi acum să vorbim de „politica lui Wălter Pater" 1 La fel de ciudat ar fi atunci să vorbim de politică şi nu de provocare literară şi în cazul Virginiei Woolf.

20. Kafka: Răbdare canonică şi „indestructibilitate".

Dacă am vrea să alegem un singur scriitor reprezentativ pentru secolul nostru, ne-am afla deodată printre legigni întregi de deposedaţi. Presupunând că ar exista un secol XXII şi că ar mai fi cititori, în sensul în care înţelegem noi cuvântul, ei ar putea să aleagă

poate pe Dante al nostru (Kafka?) sau pe Montaigne al nostru (Freud?). În această carte am ales nouă scriitori moderni: Freud. Proust. Joyce. Kafka. Woolf. Neruda, Beckett, Borges şi Pessoa Nu afirm aici că ei sunt cei mai buni din secolul nostru; ei sunt însă aici pentru a-i reprezenta pe toţi ceilalţi pentru care un statut canonic ar putea fi raţional confirmat

Cu excepţia lui Neruda şi Pessoa, poeţii epocii nu sunt amintiţi aici: Yeats. Rilke, Valéry. Trakl. Stevens. Eliot. Montaje. Mandelstam. Lorca, Vailejo, Hart Crane şi mulţi alţii. În ce mă priveşte, aş citi mai degrabă poeme decât romane sau piese de teatru, dar e clar totuşi că până şi Yeats, Rilke şi Stevens sunt mai puţin reprezentativi pentru epoca lor decât Proust. Joyce, Kafka. W.F1. Auden îl considera pe Kafka spiritul tipic al epocii noastre. Termenul „kafkian44 a căpătat desigur un sens straniu pentru mulţi dintre noi: poate că a devenit termenul general pentru ceea ce Freud numea „straniu14, ceva în acelaşi timp familiar nouă şi străin. Dintr-o perspectivă pur literară, aceasta e epoca lui Kafka. mai mult chiar decât epoca lui Freud. Freud. urmându-l pe Shakespeare ne-a dat o hartă a minţii; Kafka ne-a sugerat că nu o putem folosi pentru a ne salva – nici măcar de noi înşine.

Pentru a demonstra locul central al lui Kafka în canonul secolului cineva trebuie să cuprindă toată opera sa. pentru că niciunul din genurile abordate nu are în ele esenţa completă a operei kafkiene. Ka llca foloseşte magistral aforismul şi nu e un povestitor pur decât în anumite fragmente şi în scurtele povestiri pe care noi le numim parabole. Naraţiunile mai lungi: *America*, *Procesul*, *Castelul* sunt mai bune când le considerăm pe fragmente decât în totalitate: poveştile mai lungi, chiar *Metaniofoz*. *ele* au un început acut. dar nu au forţa să susţină tensiunea până la sfârşit. Pe lângă aforisme şi parabole, imaginaţia lui Kafka e mai puternică în povestiri scurte şi fragmente remarcabile, cum ar fi *Pasagerul*, *Doctorul de tară*, *Vârtătorul Gracchus* şi *Marele zid chinezesc*. Jurnalele sale sunt de preferat scrisorilor, chiar celor către

Milena Jesenka, având în vedere că puţini amanţi mai catastrofali decât Kafka au existat vreodată, chiar în ficţiunile discipolului său, Philip Roth. Freud, pe care Kafka nu-l accepta, considerându-l un „Rashi al anxietăţilor evreieşti contemporane", s-ar

fi considerat răzbunat dacă ar fi putut citi scrisorile de dragoste ale lui Kafka, cele mai pline de anxietate scrise vreodată. Pentru a cunoaşte şinele adânc al celui mai canonic geniu literar al epocii noastre, trebuie să prindem acea parte despre care el spera că e cea mai obiectivă şi impersonală, oricât de deşartă i-ar fi speranţa.

Cunoaşterea sinelui adânc. şi nu numai a fragmentatului *psyche*, era. negativismul personal al lui Kafka, potrivit unui scriitor ce avea drept motto, printre altele… Gata cu psihologia!" sau „Psihologia e lipsă de răbdare". Nerăbdarea, după cum susţinea Kafka, este singurul păcat major, cuprinzându-le pe toate celelalte. Totuşi, când citesc Kafka, nu mă pot abţine să nu mă gândesc la aforismul meu preferat: „Dormi mai repede! Avem nevoie de perne" – esenţa nerăbdării evreieşti. Iehova nu e un Dumnezeu răbdător, cel puţin nu în *Vechiul testament* şi probabil că Franz Kafka. un nou cabalist, după cum el însuşi se considera. Îşi propusese în secret încercarea teurgică de a face din Dumnezeul evreilor o persoană mai răbdătoare. *Conversaţiile cu Kafka* ale lui Gustav Janouch, nu foarte credibile, în ciuda pretenţiilor lor de a surprinde inflexiunile ce pot fi găsite şi în scrierile lui Kafka. demonstrează ceea ce unii numesc gnosticismul evreiesc kafkian. de asemenea evident la Gershom Scholem şi la Walter Benjamin, amândoi influenţaţi mult la Kafka Nici gnosticismul nu are răbdare cu timpul, dar, în scrierile şi conversaţiile sale, Kafka a propovăduit întotdeauna răbdarea

Paradoxul stă în ceea ce aşteaptă cititorii de la Kafka, dar un gnosticism răbdător e mai mult decât un paradox. Gnoza. prin definiţie, e cunoaştere atemporală, gtât a sinelui în interiorul său cât şi a Dumnezeului străin a cărui scânteie rămâne în şinele cel mai adânc. Răbdarea poate fi calea pragmatică spre gnoză. cum a şi fost la Kafka. dar are prea puţin de-a face cu profundul negativism al oricărui gnosticism. Există o cheie a acestei dileme: răbdarea, modul de cunoaştere kafkian. nu ducea la negaţiile dualiste ale noii lui cabale. Deşi tindem să unim gnoza şi gnosticismul. Kafka le-a privit totdeauna separat El numeşte gnoza „răbdare" şi gnosticismul-… negativ": prima e extrem de lentă, al doilea – uimitor de rapid, pentru că recunoaşte un dualism considerat de Kafka ca aflându-se în centrul lucrurilor. Răbdarea găseşte însă ceva diferit:

„Nu e nevoie să ieşi din casă. Stai la masă şi ascultă. Nu asculta,

doar aşteaptă. Nu aştepta, rămâi tăcut şi singur. Lumea ţi se va revela. Îşi va scoate masca: nu poate altfel: în chinuri se va răsuci înaintea ta".

„Lumii nu trebuie să i se ia victoria11, iar Kafka nu doreşte nicio victorie pentru el însuşi. Totuşi, el nu cunoaşte înfrângerea „pentru că nu s-a întâmplat încă nimic11. Dacă eşti convins că nu s-a întâmplat încă nimic, nu poţi fi departe de tradiţia evreiască. Memoria evreiască e asemeni reprimării freudiene: totul s-a întâmplat deja şi nu mai poate fi nimic nou. În ciuda spaimei faţă de poveştile din propria lui familie. Kafka s-a hotărât să scrie ca şi cum „nu s-a întâmplat încă nimic1". Pentru evrei, prima „întâmplare11 a fost legământul lui Dumnezeu cu Avraam, iar la Kafka Avraam nu ne inspiră încredere. Poate că rolul lui Avraam, ca erou al operei lui Kierkegaard *Frica şi tremuratul*, i-a provocat lui Kafka reflecţia negativă. Ei sunt amândoi în opoziţie faţă de tradiţia evreiască şi faţă de cea creştină:

„Dar să luăm un alt Avraam, unul care a vrut să ducă la capăt sacrificiul într-un mod corect şi a avut o atitudine corectă, în general, faţă de întreaga afacere, dar nu putea să creadă că el era acela, el, un bătrân urât. şi copilul lui murdar. Adevărata credinţă nu-i lipseşte, el are această dorinţă; ar putea duce sacrificiul la bun sfârşit numai dacă ar crede că el e cel ales. Se teme însă că după ce va porni ca Avraam. cu fiul lui, se va transforma pe drum în Don Quijote".

Într-un fel. acest Avraam este precursorul quijotesc al lui Kafka în termenii influenţelor literare, Goethe era acel Avraam de care se ferea Kafka în termeni spirituali. Legea sau iudaismul pozitiv erau încarnate în Avraam. Lăsând legea pentru propriul său „negativ" 1, Kafka l-a abandonat şi pe Avraam, care interpretase greşit lumea:

„Avraam cade victimă următoarei iluzii: el nu poate suporta uniformitatea acestei lumi. Acum lumea e totuşi cunoscută drept neobişnuit de variată, ceea ce se poate verifica în orice moment luând o mostră de lume şi privind-o cu atenţie. Această nemulţumire legată de uniformitatea lumii se datorează de fapt lipsei unei contopiri profunde cu diversitatea ei.'1

Kafka era prea inteligent şi ironic pentru a crede că arta sau viaţa lui s-au amestecat profund în diversitatea lumii. Revolta lui împotriva lui Avraam e un protest împotriva propriului sine şi a evaziunilor sale. incluzând evaziunea din iudaism şi din tradiţia literară a limbii germane, începând de la Goethe. Cuvântul lui Kafka

pentru evaziune este „răbdare”, o metaforă pregătitoare pentru ana lui de scriitor. Această artă. mai mult decât a oricărui alt autor de aceeaşi forţă cu el. există într-o tensiune dialectică cu posibilitatea comentariului. Joyce este la extrema opusă: pentru el e bine venită interpretarea şi încearcă să o şi ghideze. Beckett. care a avut curajul şi geniul să-i combine pe Joyce. Proust şi Kafka, se aseamănă mai mult cu Kafka decât cu Joyce sau cu

Proust în această relaţie cu comentariul operei; dar pentru autorul lui *Murphy*, *Molloy* şi *Watt*, Kafka a fost o umbră în mai mică măsură decât Joyce sau Proust

Critica este învinsă de Kafka ori de câte ori cade în cursa întinsă de el unei interpretări lineare, cursa evaziunii sale idiosincratice de interpretare. În tipul sau de ironie, fiecare figură pe care ne-o oferă este şi nu este ceea ce ar putea părea a fi. Astfel, în povestirea târzie *Cercetările asupra unui câine*, care ajunge la un punct culminant când un frumos câine de vânătoare i se arată naratorului, care e un câine vagabond, zăcând la pământ, murdar de sânge şi de propriu-i vărsat, nu putem interpreta această apariţie şi nu ştim cine poate fi sau pe cine reprezintă câinele de vânătoare. Cel puţin unul dintre distinşii comentatori ai lui Kafka a avut îndrăzneala să spună că frumosul câine de vânătoare e Dumnezeu, dar ca orice identificare a divinului care intervine în opera lui Kafka, şi aceasta este victima unei alte ironii kafkiene. E mai sigur să spunem că nu există intuiţii sau reprezentări ale divinului în poveştile şi romanele lui Kafka. Sunt o mulţime de demoni mascaţi în îngeri sau zei şi sunt animale enigmatice (sau combinaţii asemenea animalelor), dar Dumnezeu e mereu altundeva, departe, în abis, sau adormit sau poate chiar mort Pe Kafka, un geniu aproape unic al fanteziei, nu-l putem considera scriitor religios, ci autor de „poveşti”. El nu e nici gnosticul evreu, nici cabalistul din imaginaţia lui Scholem sau Benjamin, pentru că el nu are nicio speranţă, nici pentru el şi nici pentru noi.

Tot ce pare transcendent, la Kafka. e doar ironie şi fals. dar şi straniu; totul emană dintr-o mare subtilitate a spiritului. Deşi îl venera pe Flaubert, Kafka avea o sensibilitate mult mai mare decât cea a creatorului Emmei Bovary. Şi totuşi naraţiunile sale, scurte şi lungi, sunt invariabil aspre în evenimente, tonalităţi şi momente de criză. Ce e mai îngrozitor urmează să se întâmple. Esenţa talentului lui Kafka

poate fi revelată de multe fragmente şi unele dintre ele sunt celebrele scrisori adresate Milenei. Încărcate de agonie, ca majoritatea scrisorilor lui Kafka. acestea sunt printre cele mai elocvente din secolul nostru.

„E vreme lungă de când nu v-am mai scris, Frau Milena. şi chiar astăzi vă scriu doar datorită unei întâmplări. De fapt. nu trebuie să mă scuz pentru că nu v-am scris, căci ştiţi foarte bine cât urăsc scrisorile. Toate nenorocirile din viaţa mea – nu vreau să mă plâng. ci doar să fac o apreciere generală – se datorează, aş putea spune, scrisorilor sau posibilităţii de a scrie scrisori. Oamenii nu m-au dezamăgit prea des. Însă scrisorile întotdeauna – şi nu doar scrisorile altora, ci şi ale mele. În cazul meu. asta este o problemă specială, despre care nu vreau să vorbesc acum. dar şi una generală. Simpla posibilitate de a scrie scrisori trebuie să fi generat în lume – din punct de vedere teoretic – o mare dezintegrare a sufletelor. Este de fapt o relaţie cu spiritele – nu numai cu spiritul celui care primeşte scrisoarea, ci şi cu al celui care o scrie, care se insinuează printre rânduri şi, în cazul mai multor scrisori, e chiar mai grav, căci ele se pot referi unele la altele ca martori. Cum oare a putut apărea ideea că oamenii pot comunica prin scrisori? La o persoană absentă ne putem gândi. pe una care e prezentă o putem atinge – restul depăşeşte puterile umane. A scrie scrisori înseamnă să te dezvălui în faţa spiritelor – ceva ce ele abia aşteaptă. Sărutările din scrisori nu-şi ating destinaţia, sunt doar sorbite pe drum de spirite. Cu aceasta se hrănesc ele şi se înmulţesc înspăimântător. Umanitatea simte asta şi. pentru a elimina spiritele dintre oameni şi pentru a asigura comunicarea naturală, pacea sufletelor, a inventat calea ferată, automobilul, avionul. Dar e deja prea târziu. Acestea sunt invenţii făcute abia în momentul de criză. Partea adversă este mult mai calmă şi mai puternică; după serviciul poştal, a inventat telegraful, telefonul, radiograful. Nu spiritele vor rămâne fără hrană, ci noi vom pieri".

E greu să găsim cuvinte mai elocvente decât: „Sărutările din scrisori nu-şi ating destinaţia, sunt doar sorbite pe drum de spirite 1 sau: „Nu spiritele vor rămâne fără hrană, ci noi vom pieri".

Atitudinea lui Kafka faţă de originea sa evreiască este poate unul din cele mai mari paradoxuri. În scrisorile către Milena sunt unele urme de ură împotriva acestei origini, dar ele sunt mai ales manifestări de suprafaţă. În moduri nesfârşit de complexe, aproape tot ce a scris

Kafka se referă la legătura lui cu evreii şi cu tradiţia evreiască Aceste lucruri trebuie clar înţelese, cu atât mai mult cu cât nu sunt înregistrate nicăieri. Kafka. O sensibilitate religioasă de mare geniu, nu credea în Dumnezeu, nici măcar în Dumnezeul infinit de îndepărtat al gnosticilor. El împărtăşeşte această necredinţă cu Freud, Woolf. Joyce, Beckett. Proust. Borges, Pessoa şi Neruda – celelalte personalităţi canonice pe care le-am ales – dar în acest octet nimeni nu va găsi preocupări spirituale asemănătoare cu ale lui Kafka, nici chiar la Beckett, care era influenţat de Kafka Heine. cel mai mare scriitor german de origine evreiască. Înaintea lui Kafka, spunea că numele lui Dumnezeu este Aristofan, remarcă exploatată admirabil de Philip Roth în *Operaţiunea Shylock*. Heine era un credincios chinuit; Kafka, un necredincios, nu i-a dat lui Dumnezeu niciun nume. dar dacă servitorii de la *Castel* au vreun Dumnezeu, acesta trebuie să fie Aristofan.

Kalka vorbeşte în numele unui anumit număr de cititori şi pentru ei. evrei şi neamuri, care spre deosebire de Freud. nu privesc religia ca pe o iluzie, ci sunt de acord cu Kafka. atunci când spune că ne-am născut prea târziu pentru a mai afirma validitatea creştinismului sau iudaismului pentru noi. Kafka nu ştia dacă el e un sfârşit sau un început şi nici noi nu ştim. Unul din cei mai bine informaţi critici ai lui Kafka. Ritchie Robertson. notează că pentru autorul *Castelului* „reprezentările religioase sunt valide ca expresii ale impulsului religios, dar ele nu exprimă acest impuls în mod corect”. O dată ce Kafka nu încearcă să interpreteze acest impuls şi nici nu neagă vreuna din interpretările tradiţionale, cititorului îi rămân reprezentările kafkiene ale impulsului religios, care uneori urmează imagini familiare şi alteori le părăsesc. De aceea, este destul de important ca noi să ştim precis care era atitudinea lui Kafka, în măsura în care el ne permite să o cunoaştem

Sunt de acord cu Robertson în privinţa punctului de plecare: textele cruciale sunt aforismele scrise în 1917 – 18, accesibile în engleză sub titlul *Caietele octavei albastre*. Nietzsche. un aforist la fel de puternic ca şi Emerson, Kierkegaard şi Kafka. a considerat totuşi maniera aforistică un fel de decadenţă. Cea mai puternică creaţie unitară a lui Nietzsce este *Despre genealogia moralei* – trei eseuri bine argumentate, care îşi trag însă forţa tot din aforism, în timp ce ficţiunea rapsodică din *Aşa grăit-a Zarathustra* este de necitit astăzi.

Tot restul operei este aforism la Nietzsche şi asta nu-i scade valoarea Kafka este o încrucişare originală de aforist şi povestitor de parabole, înrudit în mod ciudat cu Wittgenstein, ca şi cu Schopenhauer sau cu Nietzsche. În spatele tuturor se află însă Goethe, ca scriitor sentenţios, şi Heine, care adaugă o notă de scepticism evreiesc, ce se continuă şi la Kafka Acesta nu e totuşi un gen de evreu, fie el sceptic, gnostic sau eretic. El este. aşa cum a spus el însuşi, un început sau un sfârşit sau poate amâudouă.

În ciuda tuturor acestor negaţii şi evaziuni, el scrie totuşi în stil evreiesc, mai mult chiar decât Freud. Am avut cândva impresia că asta este un fel de uzurpare: Kafka şi Freud. În sensuri opuse, au redefinit stilul evreiesc pentru că ei înşişi au devenit stilul evreiesc pentru noi. O asemenea impresie, chiar dacă exemplifică schimbările bruşte ale canonicităţii. este totuşi nedreaptă, pentru că subestimează interesul continuu al lui Freud sau al lui Kafka pentru punctul de vedere evreiesc – amândoi au devenit, în fond… Rashi ai anxietăţilor evreieşti contemporane". Negaţia freudiană sau cea kafkiană, cum am mai spus deja. diferă fundamental de cea hegeliană prin acceptarea primatului faptului. Filosofia idealistă, oricât de dialectică, nu se potriveşte respectului evreiesc pentru aspectul literal. În ciuda forţei fanteziei sale. Kafka este la fel de empiric ca şi Freud sau Beckett. Condiţia marginalităţii evidente a evreului este prezentă pretutindeni în Kafka: apare şi în *Marele zid chinezesc*, ce ar putea fi foarte bine numit *Tumul Babei*, şi o găsim, pe neaşteptate, şi în poveştile cu animale.

Există ceva fundamental evreiesc în autoritatea spirituală a lui Kafka? Sunt de acord cu Ritchie Robertson că centrul spiritual la Kafka este conceptul său de „indestructibilitate". deşi mi se pare mai mult o idiosincrazie şi mai puţin o influenţă a spiritului epocii. Iată câteva din aforismele cele mai importante despre „indestructibil":

„A crede înseamnă a elibera elementul indestructibil din fiecare sau, mai bine zis, a fi indestructibil sau, şi mai bine zis, a fi.

Omul nu poate trăi fără credinţă permanentă în ceva indestructibil din sine însuşi, deşi atât credinţa aceasta cât şi elementul indestructibil îi pot rămâne permanent ascunse. O modalitate de exprimare ar putea să fie totuşi credinţa într-un Dumnezeu personal.

Indestructibilul este unul: este fiecare fiinţă umană în parte şi, în acelaşi timp, este comun tuturor – de aici şi uniunea indivizibilă

dintre toate fiinţele umane.

Dacă ceea ce se presupune a fi fost distrus în Paradis era destructibil. atunci nu era ceva fundamental; dar dacă a fost indestructibil, atunci noi avem o credinţă falsă".

A crede înseamnă a fi, pentru că fiinţa nu poate fi distrusă în adâncul ei. Dar credinţa este redundantă pentru că Dumnezeul personal este doar metafora sentimentului indestructibilităţii, sentiment care ne uneşte fără să vrem. Căderea nici nu a avut loc. de fapt, noi nu ne-am pierdut imortalitatea o dată ce rămânem, în esenţa fiinţei noastre, indestructibili. Este oare aici o nouă afirmare a voinţei schopenhaueriene de a trăi, ca obiect-în-sine, asemănătoare cu Eros-ul freudian sau Kafka ţinteşte ceva mai subtil-şi mai evaziv? Robertson. referindu-se la relaţia difuză a lui Kafka cu Cabala, găseşte o versiune a conceptului de „tikkun" al lui Isaac Luna. restituirea vaselor sparte ale fiinţei noastre, în următorul aforism kafkian:

„Nu există nimic în afara lumii spirituale; ceea ce noi numim lumea simţurilor este Răul din lumea spirituală, iar ceea ce noi numim Rău este doar necesitatea de moment în evoluţia noastră eternă. **

Ideea aceasta se află undeva între Cabala lui Luna şi scrierile marelui mistic vitalist german Meister Eckhart. Ceea ce mă surprinde însă şi mai mult în toate marile aforisme din *Caietele octavei albastre* este cum poate Kafka. prin comparaţie cu alte mari spirite meditative, să aibă atâta speranţă. Răspunsul evident este că nu are; cum i-a mărturisit cândva lui Max Brod. e destulă speranţă pentru Dumnezeu. *dar nu pentru noi*. Speranţa ţine de conştiinţă, care e destructibilă. nu de fiinţa indestructibilă. Nu poţi spune poveşti despre fiinţă, nici chiar foarte scurte şi nici chiar dacă eşti contele Lev Tolstoi. care se apropie totuşi destul de mult. În *Hagi Murad*. unde eroul aproape îşi uneşte conştiinţa cu fiinţa îl considerăm pe Kafka cel mai canonic scriitor al secolului nostru pentru că noi toţi suntem exemple ale rupturii dintre fiinţă şi conştiinţă, care este adevăratul lui subiect, pe care l-a identificat cu originea evreiască sau, cel puţin, cu exilul evreiesc.

Când aceeaşi ruptură apare la Beckett, simţim că rădăcina ei adâncă este mai mult carteziană decât freudiană, cum pare a fi la Kafka. Dualismul evreiesc este un fel de oximoron dacă prin „evreiesc" înţelegem iudaismul sau tradiţia evreiască, care se menţine încă la Freud şi la Kafka Freud nu cunoaşte nimic „indestructibil" în noi;

voinţa de a trăi se pierde la un moment dat Totuşi, ca şi Nietzsche sau Kafka, Freud crede că sinele interior poate fi întărit, că Eros-ul poate fi consolidat împotriva energiilor morţii. La Freud conştiinţa este la fel de falsă şi plină de speranţe deşarte ca şi la Nietzsche sau Kafka Deşi Freud refuză conceptul mistic al fiinţei (îl respinge ca „simţ oceanic"), el o înlocuieşte, nobil şi disperat, cu propria autoritate şi ne oferă un remediu al falsei conştiinţe. Kafka refuză orice autoritate (incluzându-l şi pe Freud) şi nu oferă niciun remediu pentru el sau pentru noi. Totuşi vorbeşte de fiinţă, de indestructibil într-un mod pur evreiesc probabil – o negaţie evreiască:

„Nu am adus cu mine. din câte ştiu. nimic din strictul necesar al vieţii în afară de slăbiciunea umană universală. Cu aceasta – e o forţă gigantică – am absorbit elementul negativ al epocii în care trăiesc, epoca ce îmi e. desigur, foarte apropiată. împotriva căreia nu am dreptul de a lupta, ci doar pe acela de a o reprezenta. Cantitatea mică de pozitiv, dar şi de extrem negativ, care se transformă în pozitiv, este ceva la care nu am dreptul ereditar de a participa Nu mă fost condus în viaţă de mina creştinismului – care acum pierde teren – aşa cum a fost Kierkegaard şi nu am ţinut tivul şalului evreiesc de rugăciune – care acum se îndepărtează de noi – cum fac sioniştil. Eu sunt un sfârşit sau un început".

„Extremul negativ, care se transformă în pozitiv" este probabil teologie negativă, gnostică, creştină sau eretic-cabalistă (ca la Nathan din Gaza. profetul falsului Mesia. Sabbatei Zevi). Negativul lui Kafka e mai subtil şi mai gradat, potrivit spiritului epocii. Pentru a-i înţelege limitele şi şocul pe care îl produce, trebuie să citim una din capodoperele lui Kafka. povestirea scurtă *Un doctor de ţară*. Naraţiunea la persoana întâi. atât de abruptă, este uimitoare; cea mai mare parte este la timpul prezent, deşi începutul sugerează o întâmplare trecută. Doctorul de ţară primeşte un mesaj urgent de la un pacient grav bolnav, la zece mile depărtare, şi nu are nici cal (sau aşa crede el), să meargă acolo, pe o vreme aspră de iarnă. În mod misterios, dintr-o crescătorie de porci părăsită, aflată pe proprietatea doctorului, apar deodată un rândaş brutal şi animalic şi doi cai puternici. Rândaşul. chiar înainte de a înhăma caii la trăsura doctorului, o asaltează pe Rosy. servitoarea doctorului, muşcând-o sălbatic de obraz. Pe când doctorul este purtat în goană,

vrând-nevrând, de caii uriaşi, rândaşul sparge uşa şi îşi continuă asaltul, violând-o pe îngrozita Rosy, al cărei nume va reapărea ca descriere a rănii împotriva căreia doctorul va trebui să lupte în curând, fără mare speranţă de vindecare. Pacientul, un băiat de ţăran, e la fel de straniu şi de neplăcut ca şi rana lui. Totul e ireal; ţăranii îl lovesc pe doctor. îl ameninţă şi îl aşază gol în patul băiatului. Lăsat singur cu pacientul, după ce e ameninţat de băiat, doctorul, reuşeşte să scape călare pe un cal, cu trăsura, celălalt cal şi hainele atâraind în urmă, dar îngrozitor de încet acum, în comparaţie cu viteza supranaturală cu care venise:

„N-o să ajung niciodată acasă astfel; tot talentul meu e pierdut; un succesor mă jefuieşte fără rost pentru că nu mă poate înlocui; în casa mea rândaşul îşi face de cap; Rosy îi este victimă; nici nu vreau să mă gândesc. Gol pe vremea asta îngrozitoare, cu o trăsură de pe lumea asta şi cai de pe lumea cealaltă, hoinăresc pe aici, eu om bătrân. Haina de blană atârnă la spatele trăsurii şi nu pot ajunge la ea şi nimeni din mulţimea de pacienţi nu ridica măcar un deget să mă ajute. Păcălit! înşelat! Răspunzi o dată la sunetul fatidic al clopotului de noapte şi nu mai poţi schimba nimic".

Doctorul de ţară sfârşeşte. ca şi alţi protagonişti ai lui Kafka – vânătorul Gracchus sau K., supraveghetorul – nici viu. nici mort, nici mişcându-se cu un anumit scop. nici stând pe loc. Aşteptările – ale lor sau ale noastre – sunt înşelate de domeniul faptelor, de cel literal. Nu ştim dacă Kafka alesorizează condiţia evreului din timpul lui sau situaţia lui ca scriitor. Înţelegem însă cumva că el pleacă cu propria lui negaţie: din punct de vedere cognitiv, reprimarea încetează şi soarta doctorului de provincie este exemplară în stilul evreiesc sau are o legătură cu partea experieuţială a confirmării lui Kafka în calitate de autor.

Din punct de vedere intelectual, aceste identificări sunt posibile, chiar sugestive, dar emoţional ele nu sunt deloc convingătoare. E o ciudată lipsă de sentiment pentru soarta doctorului de provincie şi pentru întreaga lui poveste, Reprimarea persistă în ceea ce priveşte transferul cititorului; nimeni nu e nicăieri simpatic sau înţelegător la Kafka. sau cel puţin mai simpatic şi mai înţelegător în comparaţie cu un alt personaj. Ca formă de gândire. dilema doctorului poate îi asemănată cu a noastră, dar sentimentele prieteneşti faţă de el ne sunt

interzise. Ceea ce i se întâmplă este deopotrivă fantastic şi inevitabil Ni se poate întâmpla şi nouă. alt fel. dar nimeni nu va împărtăşi patosul nostru, cum nici noi nu l-am putea împărtăşi pe al lui. Un început arbitrar – răspunsul nostru la sunetul clopotului – are consecinţe teologice într-o naraţiune mereu la prezent. În care nu se pot face niciun fel de schimbări… Kafkian" este astăzi o categorie asimilabilă oarecum grotescului şi apare în viaţă ca şi în literatură. *Doctorul de ţară* are un fel de forţă demonică şi ne reaminteşte că demonicul sau straniul capătă întotdeauna statut canonic. Nietzsche insistă că doar durerea face ceva memorabil. În termeni literari aceasta se traduce în efectul şocant, persistent al *Doctorului de ţară*, unde durerea constă în absenţa sentimentului. Kafka are darul, atât de original şi specific, de a ne face să credem că poveştile lui vin din uitarea noastră, lăsându-ne cu impresia că noi continuăm să uităm că am simţit când am trăit astfel de stranietate.

La aproape şaptezeci de ani de la moartea lui, Kafka pare mai mult ca oricând scriitorul central al epocii haotice, în timp ce noi ne grăbim spre sfârşitul mileniului şi spre o nouă epocă teocratică. *Procesul* şi *Castelul* nu se ridică la nivelul estetic al romanelor lui Proust – *în căutarea timpului pierdut* – sau Joyce – *Ulise* şi *Priveghiul lui Finnegan*. Dar povestirile, parabolele şi aforismele lui Kafka îi depăşesc cu mult pe Proust şi Joyce, oferindu-ne o spiritualitate independentă de orice credinţă sau ideologie. Pentru Proust şi Joyce nu există indestructibilul, cum nu există nici pentru Flaubert sau Henry James, toţi fiind propovăduitori ai romanului în sine şi susţinători ai senzaţiei şi percepţiei, ca şi Walter Pater. Dacă există un mister în ce-l priveşte pe Kafka. aceasta se referă la motivul autorităţii pe care el şi opera lui o au pentru mulţi dintre noi. aşa cum aveau cândva Wordsworth şi Tolstoi. Probabil că aura aceasta stranie, religioasă. a lui Kafka se va stinge şi ea într-o zi, dar deocamdată rezistă. Nu există teofanie la Kafka, după cum am văzut; singurul legământ în care el credea a fost cel făcut cu propria operă.

Credeam cândva că aparenta poziţie spirituală privilegiată a lui Kafka se datorează gândirii noastre critice retrospective, asemenea proceselor mentale prin care s-a stabilit că Dante e un autor catolic. În ciuda gnozei sale proprii – Beatrice, iar Milton e poetul protestant. În ciuda ereziei sale moraliste şi a aspiraţiilor moniste de a deveni o sectă

cu un singur membra la fel, Kafka, cu toată stânjeneala sa faţă de iudaism, părea a fi scriitorul evreu prin excelenţă, mai mult decât oricare altul, după Biblie. Această descriere subestimează însă universalismul lui Kafka m şi pentru secolul nostru. El este simbolul nostru pentru vocaţia scriitorului ca încercare spirituală şi aforismele lui stăruie în noi cu ecoul autorităţii. Este aceasta mai mult un comentariu asupra noastră decât asupra lui Kafka?

Ajungem astfel la metafora „indestructibilului" la Kafka Vitalismul lui Tolstoi a condus la o mare furie a supravieţuirii, homerică, arhaică şi destinată deci să dispară. La Kafka exista o forţă tăcută a persistenţei, dar. ca şi vânătorul lui. Gracchus. el nu a protestat niciodată împotriva mortalităţii. Orice ar însemna „indestructibilul", nu trebuie să căutăm imagini ale imortalităţii în el. Exista ceva biblic în dezinteresul lui Kafka faţă de viaţa de apoi, care îi preocupă rareori pe iehovist sau pe profeţi. Dacă există la Kafka vreo noţiune a binecuvântării, ca un dar ce simte că i-a fost refuzat, nu ne lasă totuşi niciodată să aflăm ce este. Curtea şi Castelul nu pot binecuvânta, chiar dacă ar dori asta, ceea ce pare totuşi puţin probabil. Niciun tată nu binecuvântează niciun fiu la Kafka Mai multă viaţă. Într-un timp ilimitat, nu există în universul lui.

Dacă nici nemurirea, nici binecuvântarea nu participă la acel ceva indestructibil, atunci ce anume participă totuşi la el? Nu există autoritate spirituală în voinţa de a trăi a lui Schopenhauer sau în energiile lui Freud şi mi-am exprimat deja îndoiala că „indestructibilul" lui Kafka şi-ar avea rădăcinile în Cabala lui Luna. Pentru toate negaţiile sale, Kafka a fost interesat de credinţa noastră religioasă. El nu accepta reducţionismul freudian ca toate impulsurile religioase trădează o căutare a tatălui. Totuşi, aforismele lui nu explică niciodată clar conceptul de „indestructibil" şi chiar cei mai subtili critici au probleme în a-l explica într-o scrisoare către Milena, Kafka şi-a apărat sentimentul indestructibilităţii, spunând că are „rădăcini în realitate" şi nu e nicidecum o obsesie proprie. Pentru el, era adevărata relaţie dintre oameni şi exprima fiinţa lor interioară secretă. Nu ştiu cum aş putea numi această percepţie altfel decât gnoză, dar sigur nu e gnosticism, o dată ce repudiază orice idee de Dumnezeu, oricât de îndepărtată şi de ascunsă în abisul primordial. Ceea ce afirmă Kafka este un atribut uman primar, divin, dar laic, o cunoaştere în care e

cunoscută indestructibilitatea

Dar Kafka nu era un sfânt sau un mistic; pe bună dreptate, el nu e inclus în frumoasa şi idealizanta antologie a lui Aldous Huxley: *Filosofia perena*. Ca şi Freud, Kafka a fost un negativist, dar modalitatea lui de negaţie era mai dialectică decât a lui Freud. Autoritatea faptului, repudiată de Hegel, a fost respectată de ambii scriitori evrei, dar Kafka şi-a îngăduit o percepţie mai largă a faptelor decât Freud. Sentimentul central al indestructibilităţii a fost pentru Kafka un fapt. identic cu vocaţia sa de scriitor. Poate că aceasta e cheia statutului său canonic de simbol spiritual: nu era un scriitor religios, dar a transformat literatura în religie.

Într-o astfel de transformare, nu e nevoie să fie niciun element specific romantic sau modern, cum am sugerat în discuţia despre Dante. Scriitorii mari se aleg în canon pariind pe literatură aşa cum Pascal a pariat pe credinţă. Să fie Shakespeare din nou marea excepţie? Eu aş spune că dimpotrivă: el a pregătit drumul pentru Milton şi pentru Goethe, pentru Ibsen şi pentru Joyce. plasându-şi implicit întreaga încredere în propria ană A încerca să-l interpretăm pe Shakespeare dramaturgul în maniera creştină ar fi o încercare deşartă Oricare ar fi fost credinţele sau îndoielile omului Shakespeare. Hamlet nu e un erou creştin, iar universul unor piese ca *Othello*, *Regele Lear* sau *Macbeth* e mai mult şamanic decât creştin. Iago, Edmund şi Macbeth ne produc impresia ciudată, dar convingătoare că fiecare din ei e geniul propriului loc, întrupând perfect tot potenţialul întunecat al lumii. Partea de umbră din caracterul lui Hamlet creează paradigma tragediei shakespeareane. Lumea e lipsită de logică şi la fel e Hamlet, cel ce trebuie să o pună în ordinea firească.

Kafka, datorită influenţei lui Goethe probabil, moşteneşte sentimentul german al unui Hamlet prea complex şi prea sensibil pentru a domina într-un univers prost construit Despărţirea de Goethe a lui Kafka transformă delicateţea lui Hamlet într-o agresivitate antipatică, atitudinea faţă de Curte şi Castel a lui Joseph K. şi a lui K. supraveghetorul. O astfel de transformare va duce ulterior la *Sfârşit de partidă*, unde Samuel Beckett îl revizuieşte pe Hamlet în stilul lui Kafka Ham al lui e mult mai asemănător cu Joseph K. decât cu fermecătorul Hamlet al lui Goethe, care nu e deloc vinovat, spre deosebire de cel shakespearian, şi e incapabil să se simtă vinovat de adevăratele lui

crime: uciderea lui Polonius, trimiterea la moarte cu veselie a celor doi ticăloşi, Rosencrantz şi Guildenstern, şi, mai rău decât orice. împingerea Ofeliei, cu sadism, spre nebunie şi sinucidere.

Hamlet se simte vinovat doar de crima pe care nu a comis-o încă. Mai inteligent în acest sens decât Gothe. Kafka pare să fi înţeles că vina. la Shakespeare. nu e pusă la îndoială şi precede crima Legea universului kafkian nu e păcatul originar creştin, ci sentimentul inconştient al vinei, shakespearian-freudian. Vina are prioritate la Kafka pentru că este plata pretinsă de „indestructibilitatea" noastră: într-adevăr. pentru Kafka, suntem vinovaţi pentru că sinele nostru adânc e indestructibil. Cred că evaziunea şi aluziile lui Kafka sunt modalităţi de apărare pentru sentimentul indestructibilului, sentiment transmis lui Beckett. În creaţiile sale cele mai bune: *Sfârşit de partidă*. *Ultima bandă a lui Krapp*, *Malone moare şi cum e*.

Indestructibilul nu e o substanţă care predomină în noi ei. În termenii lui Beckett, este o continuare când nu mai poţi continua La Kafka. continuarea ia întotdeauna forme ironice: asaltul lui K asupra castelului, călătoriile nesfârşite ale lui Gracchus spre nava morţii, zborul pasagerului în munţii înghеţaţi, drumul doctorului de ţară spre nicăieri… Indestructibilu14 se află în noi ca o speranţă sau o încercare, dar cel mai sumbru paradox al lui Kafka este că manifestările acestor încercări sunt distructive şi mai ales autodistructive. Răbdarea nu e la Kafka cea mai mare virtute, singura şansă de supravieţuire, precum răbdarea canonică a evreilor.

21. Borges, Neruda şi Pessoa: Whitman în aria hispano-portugheză

Literatura sud-americană a secolului XX, probabil mai vitală decât cea nord-americană, are trei fondatori: prozatorul argentinian Jorge Luis Borges (1899 – 1986), poetul chilian Pablo Neruda (1904 – 1973) şi romancierul cubanez Alejo Carpentier (1904 – 1980). Din această matrice au apărut apoi multe alte figuri majore: romancieri atât de diferiţi ca: Julio Cortázar, Gabriel García Mărquez, Mario Vargas Llosa şi Carlos Fuentes, poeţi de valoare internaţională ca: Cesar Vallejo, Octavio Paz şi Nicolás Guillen. Mă voi referi în continuare mai mult la Borges şi Neruda, deşi timpul s-ar putea să dovedească supremaţia lui Carpentier asupra tuturor celorlalţi scriitori sud-americani din această epocă. Dar Carpentier a fost unul dintre cei

profund influenţaţi de Borges, iar Neruda are. În poezie, acelaşi rol de fondator ca Borges în ficţiune şi critică literară. îi voi studia deci aici ca pe nişte părinţi literari, dar şi ca ţie nişte scriitori reprezentativi.

Borges a fost în mod remarcabil un copil literar; prima carte i-a fost publicată la şapte ani – era o traducere a poveştii lui Oscar Wilde *Prinţul fericit*. Totuşi, dacă ar fi murit la patruzeci de ani, nu ne-am aminti de el şi literatura sud-americană ar fi foarte diferită. La optsprezece ani a început să scrie poezie în stilul lui Whitman şi spera să devină bardul Argentinei A înţeles însă că nu avea să devină un Whitman de limbă spaniolă, rol puternic uzurpat de Neruda. Atunci el a început să scrie eseuri-parabole cabalistice şi gnostice, poate sub influenţa lui Kafka. şi de aici a început să se dezvolte arta sa caracteristică. Momentul crucial a fost un accident teribil suferit spre sfârşitul anului 1938. Având o vedere slabă, a alunecat pe o scară prost iluminată şi s-a lovit foarte grav la cap. Două săptămâni în spital. În stare gravă, a avut coşmaruri cumplite şi apoi o lungă şi dureroasă convalescenţă. Toate acestea l-au făcut să înceapă să se îndoiască de capacităţile sale mentale şi de posibilitatea de a mai scrie vreodată. Astfel, la treizeci şi nouă de ani. a început să scrie o poveste ca să se convingă. Uimitoarea consecinţă a fost *Pietre Menard*, *autorul lui Quijote* povestire premergătoare pentru *Tlon*, *Uqbar*, *Orbis Tertius* şi toate celelalte scurte ficţiuni strălucite asociate ulterior cu numele lui. Reputaţia lui de prozator a început. În Argentina, cu *Grădina potecilor care se bifurcă* (1941). În 1962 i-au fost publicate în Statele Unite, cu un succes rapid, două colecţii: *Labirinturi* şi *Ficţiuni*.

Dintre toate povestirile lui Borges, cea care mi-a plăcut cel mai mult cu treizeci de ani în urmă este încă preferata mea: *Moartea şi busola*. Ca aproape toată opera lui, este profund literară: îşi ştie şi îşi declară întârzierea, contingenţa care guvernează relaţia ei cu literatura anterioară. Bunica dinspre tată a lui Borges era englezoaică; tatăl lui avea o bibliotecă mare, cuprinzând mai ales cărţi în limba engleză. La Borges întâlnim anomalia unui scriitor hispanic care a citit prima dată *Don Quijote* în traducere engleză şi a cărui cultură literară, deşi universală, a rămas engleză şi nord-americană în sensibilitatea ei mai profundă. Deşi orientat spre o carieră literară, Borges a fost mereu obsedat de gloria militară, dominantă atât în familia tatălui, cât şi într-a mamei. Moştenind de la tatăl sau vederea slabă care îl

împiedicase să devină ofiţer, Borges pare să fi moştenit şi obiceiul de a se refugia în bibliotecă, unde visul putea compensa imposibilitatea unei vieţi de acţiune. Ceea ce Ellmann spunea despre Joyce, cel obsedat de Shakespeare, ci era nerăbdător să asimileze cât de multe influenţe posibile, pare şi mai adevărat în cazul lui Borges, care absoarbe deschis şi reflectă deliberat toată tradiţia canonică Dacă această deschidere spre influenţa pedecesorilor a micşorat realizările lui Borges este totuşi o întrebare dificilă şi voi încerca să încep să răspund la ea în acest capitol.

Maestru al labirinturilor şi oglinzilor, Borges a studiat serios influenţele literare şi, ca un sceptic, căruia îi pasă mai mult de literatura imaginativă decât de religie şi filosofie, ne-a învăţat cum să citim astfel de speculaţii mai ales pentru valoarea lor estetici Soarta lui stranie, ca scriitor şi fondator al literaturii moderne latino-americane, nu poate fi separată de universalismul lui estetic sau de ceea ce cred că poate fi numită agresivitatea lui estetică Recitindu-l acum, sunt şi fermecat şi vesel, mai mult chiar decât acum treizeci de ani. pentru că anarhismul lui politic (de tipul mai blând. al tatălui său) e atât de reconfortant într-o perioadă în care studiul literaturii a devenit complet politizat şi ne putem teme şi de politizarea din ce în ce mai amplă a literaturii înseşi

Moartea şi busola este un exemplu pentru ceea ce este mai valoros, dar şi mai enigmatic la Borges. Povestirea aceasta de douăsprezece pagini înfăţişează conflictul dintre detectivul Erik Lönnrot şi şeful gangsterilor Red Scharlach, zis „dandy". Într-un Buenos Aires vizionar, contextul curent al fantasmagoriilor lui Borges. Duşmani de moarte. Lönnrot şi Red Scharlach sunt evident, chiar dacă antitetic, unul dublul celuilalt, aşa cum indică şi culoarea roşu prezentă în numele amândurora. Un mare filosemit. care cocheta uneori cu ideea că ar putea avea origini evreieşti (acuzaţie ce i-a fost adusă în repetate rânduri de acoliţii fascişti ai duşmanului său. dictatorul Peron). Borges scrie o poveste evreiască cu gangsteri, care l-ar fi încântat pe Isaak

Babei, autorul splendidei opere *Thales din Odessa*, care se centrează în jurul criminalului legendar Benya Krik, ca şi Red Scharlach, un mare dandy. Borges a scris un articol despre viaţa lui Babei, a cărui operă (şi nume) l-au fascinat probabil şi chiar o privire

sumară asupra povestirii *Moartea şi busola* ni-l aminteşte pe Babei.

Învăţatul rabin Dr. Marcel Yarmolinsky e ucis la Hotel du Nord. Corpul lui, cu pieptul sfâşiat de un cuţit, e găsit împreună cu un bilet: „Prima literă a Numelui a fost articulată". Lönnrot, un individ cu o judecată pătrunzătoare, ca Auguste Dupin al lui Poe, deduce că se face referinţă la tetragramul sacru JHVH, numele secret al lui Dumnezeu. Este găsit apoi un alt cadavru, care constituie a doua literă a Numelui Aceste crime sunt sacrificii mistice, după cum deduce Lönnrot, al unei secte evreieşti alienate o presupusă a treia crimă are loc, dar nu se mai găseşte niciun cadavru şi, pas cu pas, ajungem să înţelegem că Lönnrot cade în cursa lui Scharlach. În final strategia se încheie la vila abandonată numită Triste-le-Roy, de la marginea oraşului. Red Scharlach îşi explică complexul plan, bazat pe trei imagini folosite pentru a-i prinde în mreje propria minte a lui Lönnrot: oglinzile, busola şi labirintul în care detectivul este prins. În faţa pistolului gangsterului. Lönnrot ajunge şi el la tristeţea impersonală a acestuia şi critică rece labirintul pentru că are linii redundante, şi îşi doreşte ca la următoarea încarnare să fie ucis de rivalul său într-un labirint mai elegant proiectat Povestea se încheie cu execuţia lui Lönnrot. În tonurile cântecului lui Scharlach. „Pentru a doua oară când vă voi ucide, a răspuns Scharlach, vă promit acest labirint care constă dintr-o linie dreaptă şi care este invizibil, nesfârşit". Aceasta este emblema lui Zenon din Eleea şi a cvasi-sinuciderii lui Lönnrot

Borges spunea despre *Pierre Menard*, *autorul lui Quijote*, debutul lui real ca scriitor, că îţi dă o senzaţie de oboseală şi scepticism, ca şi cum „ar veni la sfârşitul unei foarte lungi perioade literare". Aceasta e ironia sau alegoria din *Moartea şi busola*, unde Lönnrot şi Scharlach îşi construiesc labirintul ucigaş al literaturii dintr-un amalgam de Poe. Kafka şi multe alte exemple ale înfruntării cu propriul dublu într-un duel de părtaşi tainici. Ca multe alte povestiri ale lui Borges, cea a lui Lönnrot şi Scharlach este o parabolă, ceea ce demonstrează că cititul este întotdeauna un fel de rescriere. Scharlach controlează subtil citirea semnelor de către Lönnrot şi anticipează revizuirile interpretative ale detectivului.

În *Tlon*, *Uqbar*, *Orbis Tertius*, o altă povestire celebră, Borges începe cu afirmaţia directă: Datorez descoperirea Uqbar-ului

Jorge Luis Borges. *Moartea şi busola*. În *Moartea şi busola*, trad.

rom. Darie Novăceanu (n.tr.).

conjuncţiei dintre o oglindă şi o enciclopedie" *, Putem substitui ţara imaginară Uqbar cu orice persoană, loc sau lucru din ficţiunea lui Borges; în fiecare există o oglindă şi o enciclopedie. Pentru Borges, orice enciclopedie, existentă sau imaginară, este atât labirint, cât şi busolă. Chiar dacă Borges nu ar fi fost fondatorul literaturii latino-americane (dar este) şi povestirile lui nu ar fi avut o autentică valoare estetică (pe care o au), el tot ar fi unul din scriitorii canonici ai Epocii Hatioce pentru că, mai mult decât oricare alt scriitor, cu excepţia lui Kafka. cu care rivalizează în mod deliberat, el este metafizicianul literar al epocii noastre. Atitudinea lui cosmologică este intenţionat haotică; el este, din perspectivă imaginativă, un gnostic, deşi, din punct de vedere intelectual şi moral, este un umanist sceptic. Ereticii gnostici antici, mai ales Basilides din Alexandria, sunt adevăraţi precursori ai lui Borges. Scurtul eseu: *O răzbunare a falsului Basilides* se încheie cu o apărare generală a gnosticismului:

„În primele secole ale erei noastre, gnosticii şi creştinii erau într-o continuă dispută. Gnosticii au fost anhilaţi, dar ne putem imagina o posibilă victorie de a lor. Dacă ar fi triumfal Alexandria şi nu Roma. poveştile extravagante şi încurcate pe care le-am înşirat aici ar fi coerente, măreţe, obişnuite. Afirmaţii ca cea a lui Novalis: «Viaţa e o boală a spiritului» sau Rimbaud: «Viaţa adevărată e absentă; nu suntem în lume» ar avea acordul condiţionat al laboratoarelor pioase. Oricum, ce altceva mai bun putem spera decât să fim nesemnificativi? Ce glorie mai mare ar putea avea Dumnezeu decât să fie absolvit de lume?"

Pentru Borges, ca şi pentru gnostici, Facerea şi Căderea omului şi a lumii sunt unul şi acelaşi eveniment Realitatea primordială a fost Pleroma sau „plinul", care se numeşte haos la evreii normativi, creştinii pioşi şi musulmani, dar a fost venerat ca Mamă primordială şi Tatăl primordial de gnositici. În imaginaţia sa. Borges se întoarce la acea venerație. împărtăşea el oare acest lucru? Ca şi Beckett, Borges l-a citit pe Schopenhauer cu profundă simpatie, dar susţinea că Schopenhauer ar fi insinuat că „noi suntem fragmente din Dumnezeu, care la începutul timpului s-a autodistrus. În dorinţa sa de nonexistenţă". Un Dumnezeu mort sau dispărut său. În gnosticism, un Dumnezeu străin, retras din propria falsă creaţie, este singura urmă de

teism la Borges: metafizica lui. când nu mimează idealismul. îi urmează tot pe Schopenhauer şi pe gnostici. Trăim într-o fantasmagorie, o imagine distorsionată în oglinda eternităţii, pe care Borges ne-a transmis-o cu un considerabil entuziasm… Ordinea de jos este oglinda celei de sus: pământul corespunde în toate

Jorge Luis Borges. *Moartea şi busola*. În voi. *Moartea şi busola*, trad. rom Darie Novăceanu (n.tr.).

aspectele sale cerului; rândurile pielii noastre sunt hărţi ale unor constelaţii eterne; Iuda îl reflectă într-un fel pe Iisus". scria el în *Trei versiuni ale lui Iuda*, unde teologul danez damnat Runeberg îşi înfăţişează teoria potrivit căreia Iuda şi nu Iisus era Dumnezeul încarnat, adăugând astfel., la conceptul de Fiu, care părea golit de sens… complexităţile răului şi sorţii nefericite".

De când valentinienii au propovăduit doctrina degradării divine, Borges e mai mult gnostic, chiar mai drastic decât oricare alţi gnostici, începând cu ofiţii, care celebrau şarpele din povestea căderii din rai. Perfecţiunea lui Borges se poate vedea în *Teologii*, în care doi mari învăţaţi ai Bisericii timpurii. Aurelian din Aquíleria şi Ioan din Pannonia (ambii invenţii ale lui Borges), rivalizează în respingerea ereziilor esoterice. Borges rezumă cu mult farmec competiţia lor, insistând că Aurelian, cel mai puţin talentat dintre cei doi şi, desigur, cel mai resentimentar, e obsedat de Ioan: „Amândoi serveau în aceeaşi armată, luptau împotriva aceluiaşi inamic, dar Aurelian nu scria niciun cuvânt care să nu încerce, în secret, să-l depăşească pe Ioan". La sfârşitul povestirii, Aurelian instigă la arderea pe rug a lui Ioan sub acuzaţia de erezie, şi apoi moare şi el în exact aceeaşi manieră, într-o pădure irlandeză, ars de trăsnet în viaţa de apoi, Aurelian descoperă că, pentru Dumnezeu, el şi Ioan „formau o singură persoană", la fel că Lönnrot şi Scharlach. Borges este lamentabil de consecvent: în labirintul universului său. ne confruntăm cu propriile noastre imagini în oglindă, nu doar ale naturii, ci şi ale sinelui.

Aşa cum au observat toţi criticii, labirintul este imaginea centrală la Borges, spre el converg toate obsesiile şi coşmarurile sale. El se bazează pe toţi precursorii săi literari, de la Poe la Kafka, pentru a ne oferi această emblemă a haosului, căci aproape orice poate fi transferat în labirintul lui Borges: case. oraşe, peisaje, deserturi, râuri şi mai ales idei şi biblioteci. Labirintul ultim a fost construit de

fabulosul Daedalus. pentru a proteja şi pentru a închide Minotaurul, pe jumătate om, pe jumătate taur. Nu am înţeles niciodată întru totul de ce Joyce a preluat numele pentru sinele său din tinereţe; Dublin-ul este desigur un labirint şi *Ulise* este altul şi la fel şi *Privilegiul* este labirintic, în structura lui ciclic, dar Joyce este prea comic şi prea naturalist pentru a înălţa o astfel de imagine a haosului, spre deosebire de Kafka. Borges sau Beckett Joyce avea tendinţe maniheiste. dar ele nu se cufundase în scrierile lui Schopenhauer şi ale gnosticilor şi nu dezvolta o viziune gnostică proprie.

Deşi la Borges labirintul este în mod esenţial o imagine a jocului, implicaţiile sunt la fel de întunecate ca la Kafka Dacă întregul cosmos e un labirint, atunci imaginea favorită a lui Borges e legată de moarte sau de o abordare a vieţii esenţial freudiană. a mitului energiilor morţii. Aici apare ironia: cei doi scriitori moderni în cea mai mare măsură exasperaţi de Freud au fost Nabokov şi Borges; amândoi erau răuvoitori faţă de Freud, ca în fragmentul următor, de pildă, unul dintre cele mai puţin impresionante ale lui Borges:

„Mie mi se pare nebun! Un om care munceşte pentru o obsesie sexuală. Poate că nu o face totuşi din inimă, poate e doar un fel de joc. Am încercat să-i citesc cărţile şi mi s-a părut că este ori nebun, ori şarlatan. La urma urmei, lumea e mult prea complexă pentru a fi redusă la o schemă atât de simplă. La Jung însă. pe care l-am citit desigur mult mai mult, găseşti o minte mai deschisă şi mai primitoare. La Freud, totul se reduce la câteva fapte neplăcute/1

Aceste câteva fapte neplăcute includ, în cazul lui Borges, o primă şi ultimă căsătorie, făcută la şaizeci şi opt de ani şi terminându-se trei ani mai târziu cu un divorţ, şi o relaţie foarte strânsă cu mama sa (au locuit continuu împreună), care a murit în 1975, la vârsta de nouăzeci şi nouă de ani. Dar nici aceste fapte şi nici antipatia pe care o simte Borges pentru opera lui Freud nu sunt relevante pentru cititor decât în măsura în care ajută la înţelegerea atitudinii lui faţă de tradiţia literară şi natura economică a artei sale. Plăcerea specială pe care o simte Borgers în ce priveşte literatura este anularea vechilor surse de influenţă, ca în analiza efectului lui Kafka asupra lui Browning. În *Kafka şi precursorii lui*:

„Idiosincrazia lui Kafka, în grad mai mare sau mai mic, e prezentă în fiecare din aceste scrieri, dar dacă Kafka nu ar fi scris, nu

am percepe-o deloc; deci nu ar exista Poemul lui Robert Browning (*Fears and Scruples*) *Temeri şi scrupule* e ca o profeţie a povestirilor lui Kafka, dar citindu-l pe Kafka, ni se rafinează şi ni se schimbă modul de a citi poemul însuşi. Browning nu l-a citit cum îl citim noi acum Cuvântul «precursor» e indispensabil în vocabularul criticii, dar trebuie să-l purificăm de orice conotaţie de polemică sau rivalitate. Adevărul este că orice scriitor îşi *creează* precusorii".

Borges nu-şi poate permite să vadă că polemica şi rivalitatea îndrumă creaţia precursorului însuşi. În *Dreamtigers* (în spaniolă. *Creatorul*) îşi identifica primul precursor argentinian în persoana poetului Leopoldo Lugones. care s-a sinucis în 1938. Dedicându-şi volumul lui Lugones. Borges uită, într-un mod convenabil, ambivalenţa generaţiei sale faţă de bătrânul poet. chiar dacă Borges fusese în mod caracteristic ambivalent şi faţă de propria sa ambivalenţă. Pe măsură ce înainta în vârstă. Borges a ajuns să favorizeze opinia potrivit căreia literatura canonică e mai mult decât continuitate, e un poem vast şi o poveste compusă de mulţi autori de-a lungul secolelor. În anii '60. când Borges devenise ceea ce biograful său Emir Rodríguez Monegal numea „bătrânul guru". acest idealism literar devenise absolut, depăşind versiunile mai sceptice asupra autorului comun, găsite de Borges la Shelley şi Valéry.

Un curios panteism, aplicat în primul rând autorilor, a fost dominant la Borges. Nu numai Shakespeare, dar şi toţi ceilalţi scriitori erau în acelaşi timp toţi şi niciunul, un singur labirint viu al literaturii. Ca şi Lönnrot sau Red Scharlach, ca teologii Aurelian şi Ioan, Homer, Shakespeare şi Borges se unesc într-un singur autor. Analizând acest idealism nihilist îmi amintesc cea mai bună frază scrisă vreodată despre Borges, de către Ana Mana Barrenechea: „Borges este un scriitor admirabil hotărât să distrugă realitatea şi să transforme omul într-o umbră". Acest proiect, care îţi taie răsuflarea, nu ar fi putut fi dus la capăt nici măcar de Shakespeare. Borges poate să te rănească, dar mereu în acelaşi fel, astfel încât ajungem mereu la prima lui vină: celei mai bune opere a lui îi lipseşte varietatea, chiar dacă se inspiră din întregul canon şi chiar mai mult Simţind probabil acest lucru, Borges a încercat, la sfârşitul anilor '60, o întoarcere la realismul naturalist, dar rezultatul, în *El informe de Brodie* (*Relatarea lui Brodie*) (1970), este încă. În esenţă, o fantasmagorie.

Ce se află în centrul labirintului lui Borges? Povestirile sale sunt ca nişte fragmente de roman de dragoste şi totuşi Borges. spre deosebire de Hawthorne, pe care îl aprecia foarte mult, nu scrie romane de dragoste, care se bazează doar pe farmec şi cunoaştere imperfectă. Borges e sceptic, bine informat şi, în mod deliberat, nu are extravaganţa specifică romanului sentimental, sentimentul depăşirii limitelor. Arta lui e foarte atent controlată şi uneori evazivă Nici Borges, nici cititorul nu se pot pierde în povestirile lui, unde totul e bine calculat Spaima de ceea ce Freud numea roman de familie sau de ceea ce putea fi numit romanul de familie al literaturii îl obligă pe Borges să se repete şi să idealizeze relaţia scriitor-cititor. Asta l-a şi făcut probabil părintele ideal al literaturii latino-americane – sugestivitatea lui infinită şi detaşarea de orice complicaţii culturale. În literatura modernă ar putea totuşi să scadă – el ar rămâne canonic, dar mai puţin central în literatura modernă o comparaţie a povestirilor şi parabolelor sale cu cele scrise de Kafka. la o lectură în paralel, nu e deloc un omagiu pentru Borges. dar e inevitabilă pentru că Borges îl invocă mereu pe Kafka şi deschis, şi implicit. Beckett, cu care. Borges a împărţit un premiu internaţional în 1961. ne tentează la o a doua lectură, pe când Borges nu. Borges e foarte pătrunzător, dar nu poate susţine viziunea schopenhauerianã la fel de bine ca Beckett.

Totuşi, poziţia lui Borges în canon, dacă predomină, va fi la fel de sigură ca şi a lui Kafka sau Beckett. Dintre toţi scriitorii latino-americani ai acestui secol, el e cel mai universal. Cu excepţia celor mai puternici scriitori moderni – Freud. Proust şi Joyce – Borges are mai multă putere de contaminare decât orice alt autor, chiar dacă talentul şi întinderea operei acestuia îi sunt mult superioare. Dacă îl citeşti pe Borges frecvent şi cu atenţie, devii borgesian: a-l citi înseamnă a activa o conştiinţă a literaturii în care el a pătruns mai departe decât toţi ceilalţi.

Această conştiinţă, vizionară, dar şi ironică, e greu de descris pentru că depăşeşte antiteza dintre comun şi individual. Este legată de ideea că toată literatura e, până la un punct, un plagiat, intuiţie pe care Borges i-o datorează lui Thomas de Quincey, eseistul romantic englez, plagiator deliberat şi amuzat, şi probabil cel mai important precursor borgesian. De Quincey a scris o proză înalt romantică, aproape barocă în sinuozitatea intensităţilor sale emoţionale şi energiilor rapsodice,

deseori incantatoril. Stilul prozei lui Borges este aproape o reacţie la proza lui de Quincey, dar procedeele şi obsesiile lui Borges sunt foarte apropiate de cele ale autorului *Confesiunilor unui opioman englez* şi al neterminatului *Suspina de profundis*. De Quincey e foarte original şi subtil în expunerea propriilor vise, dintre care unele sunt transformate de Borges în povestiri. Una dintre acestea, *Nemuritorul* este printre cele mai misterioase, o condensare în paisprezece pagini a aproape tuturor obsesiilor creatoare ale lui Borges. Ea constă într-o serie de situaţii sublime în literatura fantastică a secolului nostru.

Cea mai mare parte din *Nemuritorul* o constituie naraţiunea la persoana întâi a tribunului Flaminius Rufus. dintr-o legiune romană aflată în Egipt, în timpul împăratului Diocletian. Identitatea lui e o surpriză de la bun început; manuscrisul, găsit în 1929 în Londra, a fost introdus în volumul ultim al *Iliadei* (1720) lui Alexander Pope. operă în şase volume. Scrisă în engleză, probabil prin 1920. opera e probabil creaţia unui negustor de antichităţi. Joseph Cartaphilus din Smirna… un om istovit şi pământiu. cu ochi şi barbă cenuşii şi trăsături extrem de neclare", care vorbeşte franceza, engleza şi „o combinaţie enigmatică de spaniolă din Salonic şi portugheza din Maroc". Presupunem la sfârşitul poveştii, că trăsăturile neclare sunt ale nemuritorului – Homer însuşi – care s-a unit cu tribunul roman şi în final (implicit) cu Borges însuşi, aşa cum povestirea *Nemuritorul* îl uneşte pe Borges cu precursorii săi: De Quincey, Poe. Kafka. Shaw. Chesterton, Conrad şi încă câteva.

Nemuritorul ar putea fi numită şi *Homer şi labirintul*, căci cele două entităţi, autorul şi oraşul ruinat şi labirintic al nemuritorilor constituie povestea însăşi. Tribunul Rufus. care porneşte să găsească oraşul nemuritorilor. Îşi vede dublul în figura înspăimântătoare ce se dovedeşte a fi Homer. primul dintre poeţii nemuritori. Ronald J. Christ (nume borgesian!). În *Actul îngust*: *Arta iluziei la Borges*. interpretează povestea ca pe o călătorie în stilul Conrad-Eliot spre simbolica „inimă a întunericului". Analogia este folositoare doar dacă trecem peste elementul moral existent la Conrad. care nu-şi are locul în *Nemuritorul* şi e rareori important la Borges. a cărui măreţie se leagă de estetismul lui eroic, care respinge interesele convenţionale, morale sau sociale şi chiar încearcă, ironic, să-i micşoreze importanţa lui Homer, de parcă arta lui epică ar fi un loc comun.

Homer, ca şi Shakespeare, este pentru Borges creatorul, poetul arhetipal, dar şi omul arhetipal, ca Albion al lui Blake şi Earwicker (*Here Comes Everyone*). Probabil de aceea Borges, cu oricâtă ironie, ar putea descrie *Nemuritorul* ca fiind un „plan general de etică pentru nemuritori". Această etică pare să fie doar evaziunea obişnuită a lui Borges din romanul de familie al literaturii, idealizarea influenţelor literare. Toţi scriitorii sunt egali; originalitatea e greu de găsit Homer şi Shakespeare, fiind toţi şi oricare, fac individualitatea imposibilă, iar personalitatea e un mit demodat Noi toţi suntem nemuritori, deci va fi timp să citim totul şi pe toţi. ca în *înapoi la Matusalem* de G.B. Shaw, una din sursele de bază pentru *Nemuritorul*.

Idealismul literar, dacă n-ar fi fost îmbinat cu o crudă ironie, l-ar fi făcut pe Borges să pară insipid şi *Nemuritorul* – un fel de parodieprofeţie a unui manifest multiculturalist Nu trebuie să ne temem însă: povestirea e cel mai întunecat şi înfiorător coşmar al lui Borges, iar idealizarea literaturii e redusă, printr-o ironie în stilul lui Jonathan Swift, la pesimism nihilist, în care nemurirea e văzută ca cel mai mare coşmar dintre toate, o arhitectură de vis, care nu poate fi decât labirintică Dintre toate fantasmagoriile lui Borges, oraşul nemuritorilor este cea mai îngrozitoare. Tribunul Rufus, explorând oraşul, îl găseşte a fi „atât de oribil încât simpla lui existenţă… contaminează trecutul şi viitorul şi pune în primejdie chiar şi stelele.

Cuvântul crucial aici este „contaminează* şi sentimentul dominant al nemuritorului este spaima de contaminare. Homer. prima dată când se autoidentifică, e un troglodit mut. mizerabil, ce se hrăneşte cu şerpi, şi mult căutatul nu al nemuririi este un pârâu nisipos. Ca şi celorlalţi, lui Homer i s-a întâmplat tot ce i se putea întâmpla din cauza unei vieţi de „pură speculaţie", numai că nu a fost ucis. Dacă Hamlet a gândit nu extrem de mult, ci extrem de înţelept, atunci Homer al lui Borges (care e şi Shakespeare) a gândit nu prea bine. ci prea la nesfârşit. Parţial. Borges satirizează *înapoi la Matusalem*, dar şi propriul lui idealism literar. Fără rivalitate şi polemică între nemuritori, nu e. paradoxal, nici viaţă şi literatura moare. Pentru Borges. teologia este o ramură a literaturii fantastice. În *Nemuritorul*, el observă cu superbă ironie că în ciuda credinţei lor în nemurire, evreii, creştinii şi musulmanii venerează doar această lume pentru că ei cred cu adevărat doar în ea şi leagă stările viitoare de ea

doar sub formă de răsplată sau pedeapsă în 1966. Borges făcea o observaţie minunată referitoare la statutul onto-teologiei şi al metafizicii:

„Am compilat cândva o antologie de literatură fantastici

Trebuie să admit că această carte este una dintre puţinele pe care un al doilea Noe ar trebui să le salveze dintr-un al doilea potop, dar denunţ omisiunea unor mari şi neaşteptaţi maeştri ai genului: Parmenide, Platon, John Scot Eriugena, Albert cel Mare, Spinoza, Leibniz, Kant. Francis Bradley. În fond ce sunt minunile lui Wells sau ale lui Poe – o floare care vine la noi din viitor, un cadavru hipnotizat – dacă le comparăm cu creaţia divină, cu complexa teorie a fiinţei, care poate fi treime şi care rezistă totuşi solitară timpului? Ce este un „bezoar" în comparaţie cu noţiunea armoniei prestabilite? Ce este unicornul în faţa Trinităţii? Cine e Lucius Apuleius în faţa proliferării de noi Buddha de către Marele Vehicul? Ce sunt cele *o mie şi una de nopţi* ale Şeherezadei pe lângă un argument al lui Berkeley? Am venerat invenţia gradată a lui Dumnezeu şi a cerului şi a iadului (o răsplată nemuritoare, o pedeapsă nemuritoare). Ele sunt manifestări admirabile şi stranii ale imaginaţiei umane".

Termenii-cheie, ironici şi exacţi, sunt „venerat" şi „nemuritor" (repetat). Dumnezeu, gradat inventat, este poate cea mai măreaţă operă a întregii literaturi fantastice. Iehovistul nu l-a inventat pe Iehova, dar Dumnezeul venerat de evrei, creştini şi musulmani este personajul literar Iehova, pe care iehovistul l-a creat; şi cel care a scris Evanghelia după Marcu a inventat personajul literar Iisus. venerat de toţi creştinii… Răsplata nemuritoare" a cerurilor include aceste personaje literare şi asta ne face să ne întoarcem la *Nemuritorul*, unde tot ce ne oferă Borges sunt doar cuvinte. Imaginile, chiar ale lui Dumnezeu, se pierd din memorie; cuvintele rămân şi ele sunt întotdeauna „cuvintele celorlalţi", pentru că niciunul dintre noi nu poate avea propriile sale cuvinte.

Dacă *Nemuritorul* este, cum bănuiesc eu. O auto-pedepsire pentru idealismul literar excesiv, atunci ce ne oferă el şi restul literaturii lui Borges nouă? Este oare o realizare estetică suficientă pentru a compensa propriul aparent nihilism? Borges se vede pe sine aducând laudă lucrurilor la despărţire: poeziile şi povestirile lui mai târzii revin la imaginea unei experienţe avute pentru ultima dată.

văzând pe cineva sau ceva ca o deplângere. Borges a accentuat întotdeauna pierderea: cineva poate pierde doar ceea ce nu a avut niciodată este un refren ce străbate întreaga lui operă.

Nimeni în întreaga literatură occidentală nu a accentuat ideea nemuririi literare atât de asiduu ca Borges. El îşi aduce cititorii din nou la motivul iniţial al metaforei, din dorinţa de a fi diferit, de a-şi găsi un alt loc. de a deveni scriitor. O vocaţie militară pierdută e substituită cu talentul literar, dar Borges. ca un gentleman argentinian, nu a reuşit niciodată să se împace cu adevărul întrecerii în legătura cu autonomia şi originalitatea poetică. Personalitatea şi individualitatea puteau fie exprimate prin cariera militară şi prin eroism, mai ales de către strămoşii săi. dintre care câţiva muriseră pentru cauze pierdute. Curajul era calitatea bunicului dinspre mamă. Isidoro de Acevedo Laprida. care luptase în tinereţe în războaiele civile din Argentina, trăise mult timp ca militar în retragere şi murise într-o fantasmagorie a apărării vizionare a ţării sale: „ridicase o armată de fantome din Buenos Aires / pentru a fi ucis în luptă".

Sunt şi alte poeme ale lui Borges adresate altor străbuni eroici, unul ucis de rebeli într-unul din războaiele civile şi altul – învingător în lupta de la Junín, în timpul războiului de independenţă al Argentinei. În comparaţie cu aceşti luptători, din tată în fiu, Homer şi Shakespeare sunt portretizaţi ambiguu de Borges. Principala lor caracteristică spirituală este o anumită neclaritate a contururilor; trăsăturile vagi ale identităţii lor reflectă parţial lipsa noastră de cunoaştere a biografiilor lor, dar rezultă mai ales din nevoia lui Botges de a-i contopi în totalitatea literaturii. E multă dragoste pentru ei la Borges, aşa cum este şi pentru Dante, Cervantes, Whitman, Kafka şi alţii: dar există şi o mare ambivalenţă Sentimentul de a fi tardiv, care l-a făcut pe Borges să înţeleagă că el se aseamănă mai mult cu Pierre Menard decât cu Cervantes, a fost transferat asupra tuturor celorlalţi autori, printre care şi Homer şi Shakespeare. „Vreau timpul născut într-o piaţă", se plânge el într-unul din poemele sale. A fost un triumf al inteligenţei lui Borges faptul că în *Totul şi nimic* a putut interpreta retragerea lui Shakespeare. la Stratford ca pe un fel de oboseală a „acelei halucinaţii controlate" – capacitatea lui de a crea „excesul şi oroarea" atâtor personaje. Un astfel de Shakespeare este un nemuritor obosit, ca şi Homer al lui Borges. Este un tribut oferit lui Borges să observăm că el a

început şi a sfârşit ca un alt nemuritor obosit şi a descoperit o adevărată demnitate estetică în intrarea lui ambivalenţă într-un labirint al literaturii canonice.

Walt Whitman, mai mult un mare original decât un Homer nord-american (aspiraţia lui), mi se pare o negare a viziunii borgesiene labirintice asupra literaturii, ca o contopire a identităţilor autorilor, deşi Whitman însuşi îşi proclamă deseori dorinţa de a absorbi toate celelalte identităţi în vastitatea sa mesianică, capacitatea sa de a conţine multitudini. Aceasta, aşa cum am arătat în capitolul despre Whitman. era proclamarea lui… Walt Whitman. un american de rând" şi nu a acelui Whitman mult mai autentic, „eul real" sau „eu însumi". Oricât de diversă ar fi fost poezia lui Whitman. influenţa sa asupra altor poeţi, nord-americani sau sud-americani. a fost şi mai diversă Cel mai mare impact al său asupra urmaşilor este de obicei reprimat, ca în poezia lui Wallace Stevens şi T.S. Eliot. Oricât ar fi fost Whitman de important pentru ei şi pentru Ezra Pound (opus tuturor) sau Hart Crane (mai binevoitor), s-ar putea susţine că influenţa cu adevărat vitală a lui Whitman a fost asupra literaturii sud-americane: Borges. Neruda. Vallejo şi Paz.

Borges. care a început să scrie sub influenţa lui Whitman. a renunţat la această influenţă timpurie, dar a continuat să-şi dezvolte o matură şi subtilă înţelegere a operei lui Whitman, cel mai bine evidenţiată probabil de traducerea unor selecţii din *Fire de iarbă* în 1969. În anii '20. Borges îi atacase pe whitmanienii sud-americani pentru a fi creat un cult al personalităţii în jurul eroului lor. De asemenea, el l-a criticat pe autorul *Cântecului despre mine însumi* pentru presupusa lui credinţă că numirea obiectelor e de ajuns pentru a le transforma în apariţii originale pe scara emersoniană a surprizelor. Totuşi, în 1929, Borges s-a căit, chiar dacă numai pentru a-l transforma pe Whitman într-un Borges impersonal, un nou modernist laconic. Prea inteligent pentru a rămâne la acest stadiu, Borges a trecut la o a doua şi mai bună interpretare în *Notă* despre *Walt Whitman*, incluse astăzi în *Alte investigări*. Aici Borges a distins foarte bine între „persoana" sau masca Walt Whitman şi persoana sau autorul Walter Whitman Jr.: „Al doilea era cast, rezervat şi oarecum taciturn; primul – plin de efuziuni şi orgiastic… e mai important să înţelegem că simplul vagabond fericit din *Fire de iarbă* nu ar fi fost în

stare să scrie poemele”.

Dar cel mai mare şi edificator tribut adus de Borges lui Walt WThitman a apărut într-un interviu din 1968:

„Whitman e unul dintre poeţii care m-au impresionat cel mai mult în viaţa mea Cred că există în general tendinţa de a-l confunda pe dl. Walter Whitman, autorul *Firelor de iarbă*, cu Walt Whitman. protagonistul *Firelor de iarbă*, şi acest Walt Whitman nu nee oferă o imagine magnifică a poetului. În *Fire de iarbă*, Walter Whitman a scris un fel de epopee al cărei protagonist era Walt Whitman – nu acel Whitman care scria, ci omul ar fi vrut el să fie. Desigur că nu spun asta pentru a-l critica pe W’hitman; opera lui nu trebuie citită ca o confesiune a unui om din secolul al nouăsprezecelea, ci ca o epopee despre o figură imaginară, utopică, care este, într-o anumită măsură, o mărire şi o proiecţie a scriitorului şi a cititorului. În acelaşi timp. Vă amintiţi probabil ca în *Fire de iarbă* autorul se uneşte deseori cu cititorul şi astfel îşi exprimă teoria despre democraţie, ideea că un protagonist unic poate reprezenta întreaga epocă. Importanţa lui Whitman nu poate fi exagerată. Chiar dacă luăm în considerare versetele libere din Biblie şi creaţia lui Blake. Whitman rămâne totuşi creatorul versului liber. El poate fi privit în două moduri: este o parte civică – faptul că cineva e conştient de toate mulţimile, de marile oraşe, de America – şi este şi un element intim, chiar dacă nu putem fi siguri că e original. Personajul creat de Whitman este printre cele mai iubite şi mai memorabile din întreaga literatură. Este un personaj ca Don Quijote sau Hamlet. nu mai puţin complex şi chiar mai iubit decât ei”.

A-l compara pe Whitman protagonistul din *Fire de iarbă* cu Don Quijote sau Hamlet e corect şi tentant; Whitman îşi este cel mai mare (şi singurul) personaj literar, puternica lui creaţie. Hamlet nu e prea iubit, oricât de charismatic ar fi; dar don Quijote este, şi la fel Whitman. Problema e chiar mai complexă decât lasă Borges să se înţeleagă. Cine lucra gratis ca infirmier care a îngrijit răniţii şi muribunzii cu atâta altruism în timpul războiului civil în Whiington. D.C? Nu era oare în acel context atât Walt Whitman eroul poetic cât şi Walter Whitman Jr., care se uniseră? Imaginea lui Walt Whitman bandajând răni este la fel de copleşitoare ca şi cea a martirului Abraham Lincoln şi poate chiar mai demnă de iubii Creatorul elegiei *Pe and înflorea liliacul* şi-a câştigat dreptul de a-l plânge pe Lincoln prin serviciile sale din viaţă şi

din literatură deopotrivă. Există ceva misterios şi copleşitor la Whitman. În cele mai bune poeme ale sale, dar şi o imagine a Americii – atât de Nord cât şi de Sud, aşa cum au demonstrat-o poeţii latino-americani.

Pablo Neruda este considerat în general cel mai universal dintre ei şi adevăratul moştenitor al lui Whitman. Poetul care a creat *Canto general* este un rival mai valoros decât oricare urmaş al *Firelor de iarbă* – afirmaţie dificilă pentru mine. ca admirator al lui Hart Crane şi Wallace Stevens. Nu cred că Neruda, cu toată caritatea şi intensitatea sa, era la nivelul lui Whitman sau al lui Emily Dickinson. dar niciun poet din emisfera vestică în secolul nostru nu poate fi comparat întru totul cu el. Nefericitul său stalinism este în mod frecvent o excrescenţă, un fel de neg, la suprafaţa poemelor sale, care nu cauzează prea mult rău volumului *Canto general*. În relaţia sa cu Whitman, Neruda urmează modelul lui Borges: iniţial discipol, apoi denunţându-şi maestrul, culminând cu o revizuire a lui Whitman în ultimele opere ale poetului. Într-un interviu din 1966 cu Robert Bly. Neruda a deosebit poezia latino-americană (a lui şi a lui Cesar Vallejo) de cea a poeţilor spanioli moderni, dintre care mulţi îi erau prieteni: Lorca. Hernández, Alberti, Cernuda, Aleixandre, Machado. Ei îi aveau în urma lor, în Secolul de Aur spaniol, pe marii poeţi ai barocului – Calderdn, Quevedo, Gongora – care numiseră tot ce era important de numii Farmecul lui Whitman se datora faptului că el îi învaţă pe poeţi cum să vadă şi să numească ceea ce nu fusese văzut şi numit înainte:

„Poezia în America de Sud este o problemă complet diferită Vedeţi, sunt râuri în ţările noastre care nu au niciun nume. copaci pe care nu-i cunoaşte nimeni şi păsări pe care nimeni nu le-a descris. E mai uşor pentru noi să fim suprarealişti pentru că tot ce ştim e nou. Datoria noastră deci. aşa cum o înţelegem noi. este să exprimăm ceva de care nu s-a auzit încă Totul s-a pictat în Europa, totul s-a cântat în Europa, dar nu şi în America. În acest sens. Whitman a fost marele nostru profesor. Ce este Whitman. În fond?

El nu a fost doar intens conştient, dar şi cu ochii larg deschişi! A avut ochi extraordinari pentru a vedea totul – ne-a învăţat să vedem lucrurile. El era poetul nostru.'4

Aceasta pare mai mult o descriere idealizată a lui Neruda de către Neruda decât o descriere corectă a nuanţatului şi evazivului

Whitman. Totuşi, Neruda continuă spunând că, el nu e atât de simplu – Whitman – el e şi un om complicat şi atunci dă măsura a tot ce e mai bun în el". Complexitatea lui Whitman e nesfârşită; a lui Neruda nu e probabil aşa. Borges şi Neruda nu s-au simpatizat; umanul Borges nu putea accepta stalinismul, iar comunistul Neruda spunea că Borges nu trăieşte în lumea reală, care era formată, pentru el. din muncitori, ţărani, Mao şi Stalin. Borges îl decapitează, pur şi simplu, pe Neruda demonstrând încă o dată că nu era omul pe care să se încumete oricine să îl contrazică:

„Mi se pare un om josnic… a scris o carte despre dictatorii Americii de Sud şi apoi câteva strofe împotriva Statelor Unite. Acum ştie şi el că astea sunt prostii. Şi nu a scris un cuvânt împotriva lui Peron. Având un proces în Buenos Aires, cum mi s-a explicat ulterior, nu a riscat să îl piardă. Şi astfel, când ar fi trebuit să i se audă vocea, plină de o nobilă indignare, nu a avut nici măcar un cuvânt de spus împotriva lui Peron. Şi soţia lui era argentiniană. tia că mulţi dintre prietenii lui fuseseră trimişi la închisoare. Ştia totul despre situaţia ţării noastre, dar nu a spus un cuvânt împotriva lui".

Cartea la care se referă Borges este *Canto general* (1950): vorbind în 1967, Borges s-ar fi putut gândi la ceea ce Enrico Mario Santi sugerează că era satira lui profetică împotriva lui Neruda, în marea lui povestire El *Aleph*, scrisă în 1945 şi publicată prima dată în 1949. cu un an înaintea epopeii enciclopedice a lui Neruda *Canto general* cuprinde aproape trei sute de poeme separate, aranjate în cincisprezece secţiuni şi scrise între 1938 – 50. Cărţii i s-a făcut multă publicitate în avans de către Neruda şi de către partidul comunist chilian, iar Borges ştia desigur ce avea să urmeze. În El *Aleph* Neruda e satirizat în persoana rivalului lui Borges. Carlos Argentino Daneri. un poet de o răutate incredibilă şi un imitator evident al lui Whitman. Opera. În progres, a lui Neruda este total distrusă. *Canto general* încearcă să cânte întreaga Americă Latină: topografie, copaci şi flori, păsări şi animale, ticăloşi din ţară şi din străinătate, eroi – printre care şi Pablo Neruda. partidul comunist şi marele Stalin. ale cărui crime Neruda pare să le aprobe: „pedeapsa e necesară". Astfel. Borges aplică şi el pedeapsa – literară şi în avans:

… O singură dată în viaţa mea am avut ocazia să parcurg cei cincisprezece mii de dodecasilabi din *Polyolbion*, această epopee

topografică în care Michael Drayton a transcris fauna, flora, hidrografia, orografta. istoria militară şi monahală din Anglia; sunt sigur că acest produs considerabil, dar limitat, este mai puţin plictisitor decât vasta lucrare asemănătoare a lui Carlos Argentino. Acesta îşi propusese să versifice toată rotunjimea pământului; în 1941 terminase deja cu câteva hectare din Queensland, mai bine de un kilometru din nul Ob, un gazometru din nord de Veracruz, principalele case de comerţ din Concepción, casa Marianei Cambaceres de Alvear din strada 11 Septembrie, din Belgrano, o baie turcească din apropierea cunoscutului acvariu Brighton. Mi-a citit pasaje lungi şi întortocheate din secţiunea australiană şi, la un moment dat s-a lăudat cu un cuvânt creat de el, culoarea, care simţea el că «sugerează cerul, un element de importanţă majoră în peisajul continentului subteran». Dar aceşti Hexametri fără viaţă nu prezentau nici măcar interesul relativ al aşa-numitului *Canto Augural*. Pe la miezul nopţii am plecat" *

Într-adevăr, *Canto general* ne prezintă vegetaţie, animale, păsări, nuri şi chiar minerale din America de Sud. În 1970, într-un comentariu la El *Aleph*, Borges a negat că Daneri ar fi fost înfăţişat drept un imitator de-al lui Dante (versurile citate îl parodiau clar pe Neruda şi pe imitatorii mărunţi ai lui Whitman). după ce a adus încă un tribut, plin de şiretenie, creatorului aproape homeric al catalogului *Firelor de iarbă*.

„Marea mea problemă în scrierea povestirii se află în ceea ce Walt Whitman a reuşit să obţină, cu mare succes – un catalog limitat al unor lucruri nelimitate. Sarcina este evident imposibilă, pentru că o astfel de enumerare haotică poate fi doar simulată şi fiecare element aparent al hazardului trebuie legat de vecinul lui fie printr-o asociaţie secretă, fie prin contrast".

În rezumatul făcut de Borges însuşi. Aleph. fetişul sau talismanul povestirii, este echivalentul spaţial al eternităţii, unde „timpul întreg – trecut, prezent şi viitor – se afla în simultaneitate. În Aleph. Întregul univers poate fi găsit într-o sferă mică şi strălucitoare, nu mai mare de trei centimeri în diametru". În relaţie cu *Fire de iarbă* şi „Canto general", aceasta e o descriere potrivită a povestirii de cincisprezece pagini. *Aleph*, care este. printre altele, şi o critică a inflaţiei şi dezordinii poetice. Presupun că Borges avea mult mai multe în comun, intelectual şi formal, cu Emerson decât cu Whitman.

Pentru Neruda. Whitman era un tată idealizat, care l-a înlocuit pe cel real. lucrătorul la căile ferate José del Carmen Reyes. Pablo Neruda

Jorge Luis Borges. *E*I *Aleph*. Pentru acest fragment, atu considerat justificată traducerea din engleză a fragmentului borgesian. Întrucât varianta română şi cea engleză diferă semnificativ (n.tr.).

era un pseudonim, unul mult mai drastic decât prescurtarea Walt Whitman din Walter Whitman Jr. Aşa cum Whitman nu a putut începe să scrie *Fire de iarbă* până nu a ştiut că tatăl său, tâmplarul quaker. alcoolic. Walter Whitman Sr. era pe moarte, nici Neruda nu a putut scrie *Canto general* până când nu a scăpat de „bietul şi durul meu tată… bărbat adevărat în prietenie, cu paharul plin". Un tată idealizat este de cele mai multe ori greşit înţeles, dacă eşti poet, dar Neruda l-a înţeles pe Whitman mult prea bine. Neînţelegerile creatoare ale lui Neruda erau deliberate, cum a observat foarte bine Doris Sommer, când spunea că „Neruda încerca să-şi distrugă profesorul resuscitând vechi modele, care nici măcar o dată nu l-au tentat pe cititor cu vreo promisiune de egalitate şi pe care Whitman însuşi le-a părăsit în prefaţa poemelor sale". S-ar putea să fie aşa, dar Neruda, în cele mai bune poeme ale sale, îndrăzneşte să se compare cu Whitman. Cea mai bună secţiune din *Canto general* este cea de-a doua – douăsprezece cânturi sublime, *Culmile Machu Picchu*. La optzeci de mile distanţă de Cuzco, în Perú, care fusese capitala imperiului incaş, un oraş părăsit se află pe Machu Picchu. O culmea a Anzilor. Întorcându-se în Chile în toamna lui 1943. după trei ani în care fusese consul general în México City. Neruda se opri în Perú şi urcă pe munte. După doi ani apăru *Culmile Machu Picchu*. Minunat tradusă în engleză de John Flestiner, este probabil cea mai bună introducere la opera lui Neruda pentru cititorii care nu pot citi poezia în spaniolă.

Felstiner remarcă faptul că Whitman potenţează patosul vocii lui Neruda în acest poem: „simpatia umană plasmatică. Întâmpinarea cu bucurie a materialităţii şi senzaţiilor, conştiinţa vieţii comune şi a muncii, deschiderea faţă de uman, poetul ce se oferă pe sine însuşi ca pe un mânuitor". Eu consider această ultimă imagine ca fiind crucială, deşi e una dintre cele mai dificile la Neruda pentru că gnoza emersoniană a lui Whitman e foarte diferită de comunismul maniheist al lui Neruda o juxtapunere directă a finalului *Culmilor Machu Picchu* şi

al *Cântecului despre mine însumi* îi prezintă pe ambii poeţi în momentele lor cele mai inspirate şi nu îl favorizează deloc pe Neruda:

(spuneţi-mi totul, lanţ cu lanţ. legătură cu legătură, pas cu pas. Înşiraţi cuţitele pe care le ţineţi la voi. Înfigeţi-le în pieptul şi-n inima mea ca un râu de lumină aurie, ca un râu unde jaguarii se îngroapă, şi lăsaţi-mă să plâng. ore. zile. ani. epoci oarbe, secole stelare.

Daţi-mi tăcere, apă, speranţă.

Daţi-mi luptă. fier. vulcani.

Legaţi-vă ca magneţii trupurile de mine.

Grăbiţi-vă spre venele, spre gura mea Vorbiţi prin cuvintele şi prin sângele meu.)

Mă despart ca aerul… îmi scutur părul alb în soarele fugar, îmi vărs carnea în vârtejuri ce se-adună plutind la vale.

Mă încredinţez ţarinei să cresc din iarba pe care o iubesc Dacă mă veţi căuta, uitaţi-vă sub tălpile ghetelor.

Cu greu voi mai şti cine sunt sau ce sunt.

Dar voi fi sănătate pentru voi, oricum.

Vă voi filtra şi întări sângele.

Dacă nu reuşiţi să mă aduceţi de la-nceput, nu cedaţi.

Dacă nu mă pierdeţi într-un loc. căutaţi în altul.

Mă voi opri undeva să v-aştept

Ambii poeţi se adresează mulţimii. Metaforele lui Neruda sunt o combinaţie de baroc. În stilul lui Quevedo. şi de realism magic sau suprarealism: râu de lumină aurie, jaguari îngropaţi, „luptă, fier. vulcanice îi animează pe muncitorii morţi, care în schimb, polarizează limbajul şi dorinţele lui Neruda Este aici un patos credibil, intens şi puternic, dar mai puţin convingător decât blinda autoritate a versurilor lui Whitman. misterios de răbdătoare şi receptive. Există o anxietate a întârzierii la Neruda, chiar şi când îi îndeamnă, cu nobleţe, pe muncitorii morţi să vorbească prin cuvintele şi sângele său. Whitman ne întreabă dacă vom vorbi înainte să dispară el, dacă vom veni prea târziu pentru a ţine pasul, chiar dacă el ne aşteaptă în altă parte, Neruda a învăţat lecţia lui Whitman. E vorba de concluzia poemului său „Poporul", un superb complement al celor două terţine finale din *Cântec despre mine însumi*:

(Deci să nu fie nimeni deranjat când Eu par a fi singur dar nu sunt;

Nu sunt neînsoţit şi vorbesc pentru toţi.
Cineva mă aude fără să ştie.
dar cei pe care îi cânt. cei ce ştiu.
continuă să se nască şi vor umple pământul.)

Nu mă îndoiesc că Neruda. care l-a tradus pe Whitman, face aluzie la el aici şi uniunea dintre tată şi fiu e aproape completă, cel puţin pentru moment Neruda pare să fi căzut de acord cu poetul-critic mexican Octavio Paz. care i se opune lui Borges şi încearcă să se unească cu Whitman, cel public şi privat, în apendicele conclusiv al *Arcului şi lirei* (1956):

„Walt Whitman este singurul poet modern care pare să se conformeze lumii sale şi să nu se simtă singur; monologul lui e un cor enorm Fără îndoială că sunt cel puţin două persoane în el: poetul public şi persoana privată, care îşi ascunde adevăratele înclinaţii erotice. Dar masca lui – poet al democraţiei – e ceva mai mult decât o mască: e propria lui faţă. În ciuda unor interpretări recente, visul poetic şi cel istoric coincid complet la el. Nu există nicio breşă între credinţele lui şi realitatea socială. Şi acest fapt este mai înalt – vreau să spun mai larg şi mai semnificativ – decât orice circumstanţă psihologică Acum. singularitatea poeziei lui Whitman în lumea modernă poate fi explicată în lumina unei alte singularităţi, mai mari, care o cuprinde: singularitatea Americii".

Avem aici o frumoasă greşeală: o neînţelegere a lui Borges („interpretări recente11) şi o subestimare a complexităţii poetice a lui Whitman… Adevăratele înclinaţii erotice" şi „circumstanţa psihologică" nu sunt aici problemele importante: ceea ce contează este harta gândirii lui Whitman însuşi, cartografia în care el plasează un sine dublu, cu două părţi opuse şi un suflet distinct de oricare dintre ele. Adevărata faţă a lui Whitman nu e nici democratică, nici elitistă; este ermetică, aşa cum Neruda. fără să vrea. pare să fi înţeles. Poate că Whitman pune astfel de probleme de percepţie pentru sud-americani pentru ca principalii autori implicaţi – Borges. Neruda. Paz. Vallejo – nu au reuşit niciunul să citească *Cântec despre mine însumi* sau elegiile din *Dus de valuri* destul de atent în contrast cu poeţii latino-americani. mă voi referi acum la uimitorul poet portughez Fernando Pessoa (1888 – 1935), care depăşeşte în fantezie orice creaţie a lui Borges. Născut la Lisabona, din evrei convertiţi (pe linie paternă), Pessoa şi-a

făcut studiile în Africa de Sud şi. asemeni lui Borges. vorbea de mic două limbi. Până la douăzeci şi unu de ani a scris poezie doar în limba englezi la valoare poetică. Pessoa este la nivelul lui Hart Crane, cu care se şi aseamănă mult, mai ales în *Mensagem* (mesaj, convocare). O secvenţă poetică despre istoria Portugaliei, asemenea *Podului* lui Crane. Dar oricât de puternice ar fi versurile lui Pessoa. ele sunt doar o parte a operei sale: el a inventat şi o serie de poeţi alternativi – Alberto Caeiro. Álvaro de Campos. Ricardo Reis – şi a început să scrie volume întregi de poezie pentru ei sau ca ei. Doi dintre ei – Caeiro şi Campos – sunt poeţi mari. total diferiţi unul de altul şi de Pessao. pentru a nu mai vorbi de Reis. care e un poet minor interesant.

Pessoa nu era totuşi nebun şi nici ironic: el este Whitman renăscut, dar un Whitman care dă nume separate „sinelui"…eului real" şi „sufletului" şi scrie minunate cărţi de poeme pentru fiecare dintre ele.

dar şi un volum separat sub numele de Walt Whitman. Paralelele sunt destul de apropiate pentru a nu fi coincidente, mai ales după ce invenţia „heteronimelor" (termenul lui Pessoa) a urmat unei incursiuni în *Fire de iarbă*. Walt Whitman, americanul de rând, „sinele" din *Cântec despre mine însumi*, devine Álvaro de Campos, un evreu portughez, inginer pe un vapor. „Eul real" devine „păstorul oilor", creatorul de idile Alberto Caeiro, în timp ce sufletul whitmanian i se transferă lui Ricardo Reis, un materialist epicurian ce scrie ode horaţiene.

Pessoa le-a creat celor trei poeţi biografii şi fizionomii, permiţându-le la toţi să devină independenţi în raport cu el, până într-atât încât s-a alăturat lui Campos şi Reis în a-l proclama pe Caeiro „maestrul" sau precursorul său poetic. Pessoa, Campos şi Rejs au fost influenţaţi cu toţii de Caeiro, nu de Whitman, iar Caeiro nu a fost influenţat de nimeni, fiind un poet „pur" sau natural, fără niciun fel de educaţie, care a murit la vârsta romantică de douăzeci şi şase de ani. Octavio Paz. unul din susţinătorii lui Pessoa, a rezumat minunat ideea acestui poet cvadruplu: „Caeiro este soarele pe orbita căruia Reis, Campos şi Pessoa însuşi gravitează. În fiecare sunt particule de negaţie sau irealitate. Reis crede în formă. Campos în senzaţie. Pessoa în simbol. Caeiro nu crede în nimic. El există".

Maria Irene Ramalho de Sousa Santos, care e considerată critic

canonic pentru Pessoa. interpretează „heteronimele** ca „lectura lui. pe jumătate în complicitate, pe jumătate cu dezgust, a poeziei lui Whitman, dar şi a sexualităţii şi politicii lui". Homoerotismul reprimat al lui Pessoa se afirmă în masochismul furios al lui Campos, care nu e deloc whitmanian, iar ideologia din *Fire de iarbă* era inacceptabilă pentru un monarhist vizionar portughez.

Deşi Ramalho de Sousa Santos încearcă să treacă cu vederea angoasa lui Pessoa de contaminare, în ce-l priveşte pe Whitman. anxietatea influenţelor nu e de luat în râs. Că şi D.H. Lawrence. În *Studii de literatură clasică americană*, Pessoa-Campos manifestă o mare ambivalenţă faţă de ambiţiile lui Whitman de a cuprinde întregul cosmos şi pe fiecare în parte; şi totuşi Pessoa pare să ştie mult mai bine decât criticii săi, ce idealizează totul, cât de greu este să separe propriul lui sine poetic de al lui Whitman, cu toată minunata ficţiune a heteronimelor. Chiar şi Ramalho de Sousa Santos. după ce încearcă o evaziune feministă de sub povara influenţelor, se întoarce inteligent la realitatea dură a filiaţiei temporale, a romanului de familie al poeţilor.

„Din dialogul implicit la Whitman între sine şi eul real. Pessoa a sculptat două imagini explicit distincte ale vocii. Whitman. mai înainte. În virtutea unei conştiinţe organice, conective. a fost capabil să împletească aceste două voci într-un tot dinamic. Pessoa. jumătate de secol mai târziu. cufundat în curente de gândire contemporane şi obişnuit cu Nietzsche. Marinetti şi. mai ales. Pater, pe care l-a şi tradus parţial, a trebuit să descopere o nouă strategie de exprimare a sinelui în manieră whitmaniană, şi tehnic şi filosofic. Detectând două entităţi potenţial opuse în şinele poetic din *Fire de iarbă* şi. mai ales. În *Cântec despre mine însumi*. Pessoa a găsit mijloacele de a exprima poetic fluxul continuu al unei conştiinţe unice, oscilând între două atitudini esenţiale faţă de Fiinţă. Caeiro şi Campos recânta în duet *Cântec despre mine însumi*, cu vocea principală a solistului, întotdeauna pusă în umbră de prezenţa impalpabilă a celeilalte. A interpreta o «persona» ca o parte esenţială a celeilalte ne oferă o nouă lectură a heteronimelor".

Conform acestei păreri, cu care sunt de acord, Pessoa îşi acceptă rolul în drama influenţelor poetice, dar ridică înţelegerea lui Whitman la un grad mai înalt de conştiinţă prin exteriorizarea cartografiei psihice a precursorului său în interacţiunea dintre doi poeţi fictivi.

Vreau să aplic această interpretare mai întâi la poeme ale lui Caeiro şi Campos şi apoi să mă întorc la Neruda. a cărui diversitate poetică a generat atât de multe comentarii critice. Când Ricardo Neftalî Reyes şi-a luat pseudonimul Pablo Neruda şi l-a adoptat pe Walt Whitman drep tată ideal, a făcut un prim pas spre principiul heteronimic al lui Pessoa fie că va fi confirmat *Canto general* sau nu drept cântecul general! al Americii, înlocuind *Fire de iarbă*, cum prezic unii dintre admiratorii săi. există încă multă poezie scrisă de Neruda, mult diferită de epopeea lui enciclopedică Relaţia dintre volumele şi fazele carierei sale poetice este foarte whitmaniană fiindcă diferitele entităţi ale sinelui poetic al lui Neruda se manifestă în poemele sale, la fel cum Caeiro şi Campos sunt complet diferiţi, rămânând totuşi în limitele sinelui whitmanian. Caeiro. ca şi eul real al lui Whitman. este şi în joc îi în afara lui. privind şi minunându-se:

Într-un fel sau altul.
Când timpul îmi permite.
Capabil din când în când să spun ce gândesc.
Şi alteori spunând totul jalnic de neclar.
Continui să-mi scriu poemele fără să vreau.
De parcă scrisul n-ar fi făcut din gesturi.

De parcă scrisul ar fi ceva ce mi se întâmpla la soarele ce străluceşte deasupra mea încerc să spun ce simt Fără să mă gândesc la ce simt. Încerc să potrivesc cuvinte şi idei Fără să cobor pe firul gândului să caut cuvinte.

Nu reuşesc să simt întotdeauna ceea ce ştiu că trebuie să simt.

Gândul meu înoată în râu, dar foarte încet, încărcat de haine, pe care oamenii l-au făcut să le poarte.

Încerc să scap de ce am învăţat, încerc să uit cum m-au învăţat să-mi amintesc.

Să şterg cerneala cu care mi-au vopsit simţurile.
Eliberându-mi adevăratele emoţii.
Eliberându-mă pe mine şi fiind eu însumi, nu Alberto Caeiro.
Ci un animal uman produs de natură.

Eul real al lui Whitman nu a scris *Fire de iarbă* şi nu a râs de „Walt americanul de rând" în *sunt în reflux cu oceanul vieţii*, după violenţa şi masturbarea din *Cântec despre mine însumi*. Intuiţia lui Pessoa l-a învăţat ce fel de poem ar fi putut scrie eul real whitmanian:

involuntar, expresie a animalului uman sau a omului natural, cu cunoştinţe, renunţând la amintiri şi reprezentări trecute ale simţurilor. Poate exista un astfel de poem? Sigur că nu şi o ştie şi Pessoa: dar poemele lui Caeiro sunt încercări fascinante de a scrie ceea ce nu poate fi scris. La cealaltă limită a expresiei – rapsodia auto-celebrării demonicului, asuprului Walt – Pessoa îl aduce pe scandalosul Campos, ca în *Salutări lui Walt Whitman*:

Infinita Portugalie. unsprezece iunie, o mie nouă sute cincisprezece…

A-hoe-hoe-hoe-hoe!

De-aici din Portugalia, cu tot trecutul în creier.

Te salut. Walt, te salut, frate al meu din univers.

Cu monoclul la ochi şi cu fracul închis până la ultimul nasture.

Nu sunt vrednic de tine, Walt. cum ştii şi tu prea bine.

Nu sunt vrednic de tine. Însăşi salutul meu o spune…

Eu. cel ce mă las uşor doborât de lene şi de plictiseală.

Sunt cu tine. după cum ştii. şi te înţeleg şi te iubesc.

Şi. deşi nu te-am întâlnit. căci m-am născut în anul morţii tale.

Ştiu că şi tu m-ai iubit şi m-ai cunoscut şi sunt fericit.

Ştiu că m-ai cunoscut, m-ai cântărit şi m-ai explicat.

Ştiu că asta sunt. fie pe feribotul din Brooklyn. cu zece ani înainte de-a mă naşte.

Fie plimnându-mă pe Rua de Ouro. gândindu-mă la tot ce nu e Rua de Ouro.

La fel cum tu simţeai totul şi eu simt totul şi aici ne dăm mina.

Ne dăm mâna. Walt. ne dăm mâna. cu universul dansându-ne în suflet.

O. cântăreţ al absolutului concret. Întotdeauna modern şi etern.

Amant crud al lumii împrăştiate.

Mare pederast exersând diversitatea lucrurilor.

Sexualizat de pietre, copaci, oameni, meserii.

Nerăbdător aşteptând trecerea uşoară. Întâlnirea obişnuită.

ceva abia observat.

Entuziasmul meu pentru tot ce e interior.

Marele meu erou trecând direct prin moarte în salturi şi tumbe.

Urlând, ţipând. mugind salutări către Dumnezeu!

Cântăreţ al frăţiei sălbatice şi blânde cu tot şi toate.

Mare democrat epidemic, apropiat trup şi suflet de toate
Carnaval al fiecărei acţiuni, baccanală a fiecărei invenţii.
Frate geamăn al fiecărui impuls instinctiv.
Jean-Jacques Rousseau al unei lumi puse de iad să producă maşinării.
Homer al camalităţii insesizabile.
Shakespeare al senzaţiei la limita propulsiei cu aburi.
Milton-Shelley al viitorului electricităţii!
Incubus al tuturor gesturilor.
Spasm ce cuprinde orice obiect-forţă.
Susţinător al întregului univers.
Prostituată a tuturor sistemelor solare…

Această fantezie din 1915 continuă în mai mult de două sute de versuri şi e însoţită de alte două extravaganţe whitmaniene: *Odă* şi *Odă maritimă*, lungă de treizeci de pagini, capodopera lui Campos şi unul din poemele majore ale secolului nostru. Cu excepţia celor mai bune părţi din *Locuind pe pământ* şi *Canto general* de Neruda. nimic compus în stilul lui Whitman nu se compară ca invenţie exuberantă cu *Odă maritimă*. *Salutări lui Walt Whitman*, cu sublima ambivalenţă depăşindu-l chiar pe D.H. Lawrence, ca reacţie-formare whitmaniană (… Prostituată a tuturor sistemelor solare"), se încheie cu binecuvântarea lui Whitman – „Amantul impotent şi pătimaş al celor nouă muze şi graţii".

Federico García Lorca. salutându-l pe Whitman cu cincisprezece ani mai târziu (în 1930 a fost publicat *Podul* lui Han Crane), scrie o „Odă lui Walt Whitman". În volumul său suprarealist *Poet în New York*, care nu reuşeşte să egaleze ciuturile lui Campos: dar Lorca. spre deosebire de Pessoa. ştia poezia lui Whitman doar la a doua mână şi îşi imagina un „bătrânel încântător" cu „barba plină de fluturi". Pessoa-Campos se afundă în Whitman. arde odată cu ele. luptă pentru viaţa lui poetică, parţial printr-o strategie borgesiană (înaintea lui Borges) de *a deveni* Walt Whitman. aşa cum Pierre Menard a devenit Cervantes pentru a-l uzuipa pe autorul lui Don Quijote.

Neruda a înţeles, cel puţin în poemele sale whitmaniene. că poetul *Firelor de iarbă* era evaziv, timid, defensiv. Într-o continuă metamorfoză. Cum a observat Frank Menchaca… Neruda trebuie să fi înţeles că şinele care pretinde că se află pretutindeni în poezia lui

Whitman nu e, de fapt. de găsit nicăieri". Moartea face parte probabil din „nicăieri" atât la Whitman, cât şi la Neruda, dar e un subiect din opera lui Neruda pe care Whitman, infirmierul ce pansa răni, preferă să-l treacă cu vederea *Locuind pe pământ*, punctul culminant al operei sale de tinereţe, ni-l înfăţişează pe Neruda confruntându-se cu întunericul la fel cum Whitman, elegiac, se contemplă pe sine însuşi dus de valuri. Neruda remarcă faptul că e o poezie „fără ieşire" şi insistă că el a scăpat de disperare doar în lupta sa de partea democraţilor în războiul civil din Spania Leo Spitzer, unul dintre criticii importanţi de azi, descria *Locuind pe pământ* ca pe o „enumerare haotică", „care ar fi acel Whitman întunecat, ieşit de sub control, procesul creator whitmanian redus la „activităţi dezintegratoare" sau Whitman în reflux cu oceanul vieţii.

În termenii heteronimelor lui Pessoa. poemele din *Locuind pe pământ* sunt scrise de Caeiro închis în Campos, Un Whitman prins în capcană în sine însuşi. Ideea e redată probabil cel mai bine în concluzia acestui capăt de drum marcată de poemul... Hoinărind":

De aceea lunea arde ca uleiul la vederea mea venind cu o faţă de întemniţat, şi scârţâie, în trecere, ca o roată neunsă, şi curge ca sângele fierbinte la căderea nopţii.

Mă împinge în anumite colţuri, în anumite case umede, în spitale de unde ies oase pe geamuri pe corăbii mirosind a oţet. pe străzi îngrozitoare ca nişte crevase.

Sunt acolo păsări de culoarea sulfului şi intestine oribile atârnate la uşile caselor pe care le urăsc, dinţi falşi uitaţi într-o cafetieră. sunt oglinzi ce-ar fi trebuit să plângă de ruşine şi oroare, sunt umbreie peste tot şi otrăvuri şi burice.

Păşesc înainte cu calm. cu ochii şi cu pantofii, cu furie şi cu uitare.

trec. traversez birouri şi magazine cu aparate ortopedice, şi curţi cu rufe-ntinse la uscat: indispensabili, prosoape şi cămăşi ce plâng cu lacrimi lente şi murdare.

Canto general, în părţile sale cele mai bune. este antidotul final pentru această versiune sinucigaşă a poeziei whitmaniene a lui Neruda Roberto Gonzáles Echévarria numea *Canto general* o „poetică a trădării 4, prezicând sumbru moartea lui Neruda, la 23 septembrie 1973, la douăsprezece zile de la masacrele începute cu asasinarea prietenului

său, preşedintele Salvador Allende de către armata chiliană. Trădarea e o temă minoră la Whitman, a cărui implicare politică e prea mult subliniată în acest moment prost pentru critica literară, când totul e politizat Dar trădarea, a Republicii Spaniole sau a ţării sale, Chile, de către militari, era o eliberare pentru Neruda, scăpându-l de partea aceea întunecată, pe care o împărţea cu Walt Whitman fără capacitatea supranaturală a lui Whitman de a genera din sine, acum şi totdeauna, un răsărit Lecţia finală a influenţei lui Whitman – asupra lui Borges, Neruda, Paz şi mulţi alţii – ar putea fi că numai o originalitate teribilă ca a lui Pessoa poate spera să o conţină fără a o lăsa să-i afecteze şinele poetic.

22. Beckett… Joyce… Proust… Shakespeare în biografia *James Joyce*, Richard Ellmann povesteşte o întâmplare minunată despre prietenia dintre Joyce şi Beckett, unul având cincizeci şi celălalt douăzeci şi şase de ani în acel moment:

„Beckett era un taciturn înrăit şi la fel era şi Joyce; conversaţiile lor constau adesea în tăceri trimise de la unul la celălalt, ambele pline de tristeţe – a lui Beckett pentru lume, a lui Joyce pentru sine însuşi. Joyce stătea în poziţia lui obişnuită, cu picioarele încrucişate, cu bombeul pantofului de la piciorul de deasupra sub piciorul de dedesubt; Beckett. Înalt şi slab şi el, lua aceeaşi poziţie. Joyce punea brusc câte o întrebare; «Cum a putut idealistul Hume să scrie o istorie?», la care Beckett răspundea: «O istorie a reprezentărilor».1

Sursa lui Ellmann era un interviu cu Beckett din 1953. la mai mult de douăzeci de ani de la întâmplarea povestită, dar Beckett avea o memorie prodigioasă. Joyce a murit în 1941. la mai puţin de şaizeci de ani: Beckett în 1989, la optzeci şi trei. Beckett l-a iubit întotdeauna pe Joyce ca pe un al doilea tată şi a început să scrie ca discipol devotat maestrului său. Dintre toate cărţile lui Beckett. cel mai mult îmi place *Murphyt* primul lui roman, scris 1935, publicat abia în 1938. dar acesta este la fel de joycean ca orice carte scrisă de Anthony Burgess şi având. desigur, foarte puţine în comun cu opera de maturitate a lui Beckett (trilogia *Molloy*, *Malone moare*, *Nenumitul*; *Cum e*; dramele *Aşteptându-l pe Godot*, *Sfârşit de partidă*. *Ultima bandă a lui Krapp*). Am ales „*Murphy*" ca punct de plecare pentru plăcerea pe care mi-o produce de fiecare dată, dar şi pentru a examina influenţa lui Beckett. Lui Joyce însuşi îi plăcuse *Murphy* într-atât încât memorase pasajul

final, ce descrie împrăştierea cenuşii lui Murphy:

„Câteva ore mai târziu. Cooper scoase pachetul cu cenuşă din buzunar, unde-l pusese mai devreme. În seara aceea, pentru mai multă siguranţă, şi îl aruncă spre un om care-l jignise foarte tare. Se izbi şi sări din perete pe podea, unde deveni rapid obiectul şuturilor, paselor, fentelor. Înghiontiţilor, pumnilor, capetelor şi chiar al amintirii codului manierelor elegante. Până la urmă, corpul, mintea şi sufletul lui Murphy ajunseră să se distribuie liber pe podeaua cârciumii: şi. Înainte ca alte zori să se ridice cenuşii deasupra pământului. fuseseră măturate cu nisipul, berea, chiştoacele de ţigări, sticla spartă, chibriturile, scuipăturile şi voma".

Şocându-ne, plin de amabilitate, prin menţionarea „corpului, minţii şi sufletului", Beckett ne aminteşte, de fapt, testamentul lui Murphy, citit cu şase pagini înainte:

… În legătură cu următoarele: corp, minte şi suflet, dispun să fie arse şi puse într-o pungă de ftârtie, duse apoi la Abbey Theatre, Lr. Abby Street, Dublin, şi imediat să se intre în ceea ce bunul lord Chesterfield numea camera necesităţilor, unde şi-au petrecut cele mai fericite ore, la dreapta cum se intră în sală şi doresc să se tragă de lanţ, dacă se poate în timpul spectacolului şi totul să se execute fără urmă de ceremonie sau manifestare de durere. **

Ceea ce s-ar putea numi veselia negativă din *Murphy* este ceva nesfârşit Frumuseţea cărţii stă în exuberanţa limbajului: este un fel de *Zadarnice chinuri ale dragostei* a lui Samuel Beckett Nu e foarte beckettiană. În parte pentru că e foarte joyceană. În parte pentru că e singura operă substanţială a lui Beckett care face parte din istoria reprezentărilor, un roman scris mai mult în stilul lui Dickens, Flaubert şi Joyce din perioada timpurie, decât în forma „anatomică" (cum îi plăcea lui Northrop Frye să o numească). mult mai problematică a lui Rabelais. Cervantes şi Steme. *Murphy* este o naraţiune surprinzător de continuă şi când cele două personaje favorite ale mele. pitagoreicii din Dublin, Neary şi Wylie, sunt prin preajmă, uneori în compania „fundului atrăgător al domnişoarei Counihan". Beckett creează conversaţii a căror vivacitate şi veselie nu ne-o va mai permite, nici nouă şi nici lui niciodată:

…

— Staţi jos, voi doi. acolo. În faţa mea. zise Neary. şi nu disperaţi.

Amintiţi-vă că nu există niciun triunghi, oricât de obtuz, care să nu intre în circumferinţa unui cerc cu toate vârfurile sale nenorocite. Amintiţi-vă şi că unul din tâlhari a fost mântuit.

— Medianele noastre, zise Wylie. sau ce dracu' sunt alea. se unesc în Murphy.

— În afara noastră, zise Neary. În afara noastră.

— În lumina de afară, zise domnişoara Counihan.

Era rândul lui Wylie acum. dar nu reuşi să găsească nimic. Imediat ce înţelese că nu va reuşi să găsească nimic care să-l menţină în jos. Îşi luă o faţă de parcă n-ar fi căutat nimic şi nici nu şi-ar fi dat seama că e rândul lui. Până la urmă Neary zise fără milă:

— E rândul tău. Needle.

— I-ai luat vorba doamnei! strigă Wylie. Acum trebuie să o ia de la-nceput! Unt, Neally!

— Nicio problemă, zise domnişoara Counihan.

Acum nu mai era rândul nimănui

— Foarte bine. zise Neary. uite ce voiam eu să sugerez: conversaţiile noastre să nu mai aibă pereche în viaţă sau în literatură, fiecare să spună cât poate el de bine adevărul pe care-l ştie. La asta m-am referit când am spus că mi-ai luat vorba din gură – măcar în ton. dacă nu şi în termeni. E timpul să ne despărţim noi trei".

Neary a rostit doar prima parte, optimistă, a frazei favorite a lui Beckett din Sf. Augustin, care va fi esenţa etosului din *Aşteptându-l pe Godot*: „Nu disperaţi – unul dintre tâlhari a fost mântuit; nu trageţi concluzii pripite – unul dintre tâlhari a fost damnat1. Beckett remarca odată: „Mă interesează forma ideilor, chiar dacă nu cred în ele… fraza are o formă minunată. Forma contează". Forma iertării divine este deopotrivă antitetică şi arbitrară în creştinismul protestant, bazându-se încă pe scrierile Sf. Augustin. iar Beckett, un ateu convins, era totuşi protestant prin educaţie. *Murphy*. În toată această lipsă de credinţă, este cea mai pură comedie scrisă de Beckett Tonurile întunecate sunt omniprezente, dar o vervă continuă le ţine undeva la periferie. Influenţa lui Joyce este temperată, de-a lungul cărţii, doar de cealaltă influenţă care mai poate fi detectată la Beckett: aceea a foarte diferitului Proust. despre care Beckett a publicat un mic volum în 1931. El ajunge la o viziune asupra lui Proust pe care numai un discipol al lui Joyce ar putea-o avea:

„Pentru Proust, calitatea limbajului e mai importantă decât orice sistem de etică sau estetică El nu încearcă să despartă forma de conţinut: una este concretizarea celeilalte, revelaţia lumii. Lumea lui Proust e exprimată metaforic de artizan pentru că este înţeleasă metaforic de artist: expresia indirectă şi comparativă a percepţiei indirecte şi comparative".

Dacă am substitui numele lui Proust cu cel al lui Joyce sau Beckett însuşi, acest pasaj ar fi la fel de valabil. La începutul cărţii sale. *Proust*. Beckett vorbeşte de „voinţa noastră încăpăţânata de a trăi" şi i se alătură lui Proust în rezistenţa schopenhauriană la această voinţă Propria lui credinţă se revelează în monografie în două fraze lucide, ce formează legătura dintre Joyce şi Proust:

„Singura cercetare eficientă sapă în adâncime. se cufundă în obiect, e o contracţie a spiritului, o coborâre. Artistul e activ, dar la modul negativ, retrăgându-se din nulitatea fenomenelor marginale cufundat în inima vârtejului".

Această descindere în abisul sinelui este mai mult arta trilogiei lui Beckett, decât a *Căutării* lui Proust sau a *Veghii* lui Joyce. Joyce îl fascina cel mai mult pe Beckett, dincolo de dragostea pe care i-o purta, datorită supranaturalei stăpâniri pe care o manifesta acesta Beckett nu a vrut niciodată să-l vadă pe Joyce copleşit de *materia poetică* transmutată în *Ulise* sau în *Veghea*. Prin contrast. Proust e prezentat de Beckett ca un precursor literar antitetic, având curajul de a se lăsa victimizat şi făcut prizonier de propriul lui material, de a accepta totul cu anxietate romantici Numele lui Joyce nu e menţionat nicăieri în monografia lui Beckett, dar el apare ca artist clasic, opus romanticului Proust (şi Beckett), care va scrie aşa cum a trăit, în Timp, spre deosebire de Joyce:

„Artistul clasic îşi asuma omniscienţa şi omnipotenţa El se ridică artificial în afara timpului, pentru a-şi pune în relief cronologia şi a da cauzalitate evenimentelor sale. Cronologia lui Proust este extrem de greu de urmat, succesiunea evenimentelor e spasmodică, iar personajele şi temele, deşi par să urmeze o necesitate interioară nebunească, sunt prezentate şi dezvoltate cu un dispreţ dostoievskian faţă de vulgaritatea unei legături plauzibile.11

Aceste cuvinte se aplică mai mult lui *Murphy* decât *Căutării* şi sunt deja o apărare a trilogiei. „Cu cât Joyce ştia mai mult, cu atât mai

mijită putere avea"; alternativa este „a lucra cu impotenţa, cu ignoranţa11. Aceste cuvinte trebuie luate în sens metaforic, pentru anumite stări de conştiinţă acute, din care au apărut *Aşteptându-l pe Goăot*. trilogia, minunatul *Sfârşit de partidă* şi şocantul *Cum e*. Tind să mă îndoiesc că aceste stări sunt grade de conştiinţă esenţial diferite – conştiinţă a conştiinţei, cum s-ar spune – care este alegoria post-carteziană a lui Hugh Kenner. pentru care Beckett este. esenţial, ultimul mare modernist, epilogul comic al lui Pound, Eliot. Joyce (şi Wyndham Lewis!). Şi astfel un martor ultim al distrugerii Occidentului de către Iluminism

Sentimentul pe care îl avea Beckett în legătură cu maladia actuală era mai mult post-protestant. avându-şi originea la Schopenhauer şi nu la Descartes. Conştiinţa de sine este un element al viziunii lui Beckett asupra vertijului nostru. dar numai ca un alt fruct al atotpunemicei voinţe de a trăi. Chiar şi Schopenhauer. obsedat şi elocvent în reprezentarea energiilor aflate dincolo de principiul plăcerii e doar un întârziat în reprezentarea ei. cum a fost şi Freud. după el. Maeştrii voinţei de a trăi sunt Falstaff şi Macbeth său. mai bine zis. Falstaff ca maestru şi Macbeth ca victimă. Hamlet. care îl obseda pe Beckett. În ciuda preferinţei sale mărturisite pentru Racine. este şi maestru şi victimă şi în felul acesta domină în drama canonică a lui Beckett. *Sfârşit de partidă*. Hamlet al lui Beckett urmează modelul franţuzesc. În care excesul conştiinţei neagă acţiunea, ceea ce se află la oarecare distanţă de Hamletul lui Shakespeare. T.S. Eliot. care ar fi vrut să prefere versiunea franceză, considera că „Hamlet al lui Laforgue e un adolescent; Hamlet al lui Shakespeare nu este, el nu are nici explicaţia, nici scuza". Hamm al lui Beckett este un adolescent, asemeni celui al lui Laforgue. transformat într-un zeu căzut sau un demiurg. Dar Hamm nu e împovărat de conştiinţa de sine. Voinţa de a trăi există în el într-o formă decăzută, căci ea rămâne eternul daimon la Beckett. Dacă eşti artist, înduri argumentele specifice ale vocaţiei tale asupra voinţei de a trăi. O dorinţă de recunoaştere iniţial şi, în cele din urmă, de nemurire. Beckett pare să fi fost o fiinţă blândă şi cumsecade, asemeni tuturor marilor scriitori şi chiar mai mult: extrem de milos şi infinit de bun, dar mai ales infinit de retras. Dar ca scriitor, a suferit ca oricare alt scriitor; cu cât mai puternic e acesta, cu atât mai puternic e şi suferinţa, iar Beckett a fost un scriitor foarte puternic. În mai mare

măsură decât Borges sau decât Pynchon. ultimul scriitor de necontestat din canon.

După ce a început să scrie în franceză şi pe urmă să-şi traducă singur opera în engleză, nu a mai fost influenţat stilistic de Joyce şi nici nu l-a mai tulburat viziunea lui Proust, în ciuda originii lor comune în Schopenhauer. Nimeni, confruntat cu *Sfârşit de partidă* sau *Cum e*. nu va crede că lui Beckett îi lipseşte stranietatea sau originalitatea Umbra lui se întinde grea asupra pieselor lui Pinter şi Stoppard; proza lui pare să fi fost un capăt de drum, nimeni nu poate extinde sau adânci modalitatea lui. *Sfârşit de partidă* ar putea fi sfârşitul de partidă al ultimei faze majore a canonului vestic, în timp ce noi continuăm să-l aşteptăm pe Godot. care se va dovedi demiurgul unei noi epoci teocratice, deloc bine venit pentru Beckett sau pentru oricare dintre noi. Tot mai înfloritoarele întruniri de Studii Culturale ce pot să spună despre *Sfârşit de partidă* sau despre *Cum e*. decât să le indice drept un punct culminant, alături de *Căutarea*, *Veghea* sau Kafka. al zilelor de altă dată, paradisurile pierdute ale esteţilor? Beckett. ca şi Joyce. presupune un cititor care ştie opera lui Dante sau Shakespeare. Flaubert sau Yeats şi a tuturor celorlalţi mari morţi nemuritori, pentru a împrumuta cuvintele lui Coleridge referitoare la Shakespeare. Teatrul îşi are propriile tradiţii şi propria continuitate, iar Beckett. prin dramele sale. va supravieţui cât Shakespeare şi Molière. Racine şi Ibsen. mai mult prin reprezentări scenice decât prin lecturi. În proză. Beckett se confruntă cu aceeaşi eclipsă ca şi precursorii săi. Joyce şi Proust. căci noii teocraţi îşi vor impune propriul canon cvasi-literar. multicultural. Ce şanse are *Malone moare* sau *Cum e* în faţa *Meridianului* lui Alice Walker sau a celorlalte scrieri corect recomandate? Ca elegist. sunt resemnat şi destul de realist pentru a înţelege că Beckett va supravieţui în canon prin *Aşteptându-l pe Godot*, *Sfârşit de partidă* sau

Ultima bandă a lui Krapp şi din păcate, în cele ce urmează voi renunţa să mă refer prea mult la proza târzie a lui Beckett

Deşi protagoniştii lui Beckett dovedesc o surprinzătoare varietate, aproape toţi au o trăsătură comună: repetiţia, blestemul de a spune sau juca aceeaşi poveste la nesfârşit, asemeni jidovului rătăcitor, marinarului lui Coleridge, olandezului zburător al lui Wagner sau vânătorului Grachus al lui Kafka. Genul lui Beckett este tragicomedia

(*Aşteptându-l pe Godot* e desemnată în mod deschis ca atare), dar oricât de întunecate ar fi sentimentele, modalitatea nu e tragică decât *în sfârşit de partidă*. Bine regizată şi jucată, *Aşteptându-l pe Godot* nu chiar e un joc de copii, dar eu mă bucur să o văd de fiecare dată, în timp ce trebuie să fac un efort să merg chiar la o producţie bună cu *Sfârşit de partidă*, o operă mai mare, dar şi mai sălbatică. Hamm, acel Hamlet irascibil din *Sfârşit de partidă*, e un solipsist aproape perfect şi puterea de reprezentare a lui Beckett din această piesă e greu de îndurai Popularitatea lui *Godot* se datorează într-o oarecare măsură clovnilor săi, Gogo şi Didi. Mai blândă şi mai puţin apocaliptică decât *Sfârşit de partidă*, drama este, în final, aproape la fel de veselă în implicaţiile sale ca şi ultimele piese ale lui Ibsen. Aşteptându-l pe Godot putem foarte bine să ne aşteptăm învierea

Sfârşit de partidă porneşte de la o paradigmă shakespeariană, cu elemente din *Regele Lear*, *Furtuna*, *Richard III* şi *Macbeth* introduse în *Hamlef*, în schimb, *Aşteptându-l pe Godot*. după cum recunosc toţi criticii, are drept modele vodevilul, pantomima, spectacolul de circ sau music hall-ul, comedia mută şi, în cele din urmă, farsa medievală, aflată la originile lor. *Godot* pare arhaic, în timp ce *Sfârşit de partidă* e profetic: vechea epocă teocratică o întâlneşte pe cea nouă. Din nou, după cum au fost de acord toţi criticii. În *Godot* se simte influenţa Bibliei protestante: Cain şi Christos sunt undeva pe aproape, dar Godot nu e Dumnezeu, după cum nici îngrozitorul Pozzo nu e. Numele lui este arbitrar şi fără semnificaţie, oricare i-ar fi sursa, fie în Balzac (pe care Beckett îl detestă), fie în propria viaţă a lui Beckett în ce priveşte legătura dintre creştinism şi *Aşteptându-l pe Godot*, Beckett declară: „Creştinismul e o mitologie care îmi este perfect familiară şi o folosesc. Dar nu în acest caz!" Merită să ne amintim că Beckett împărtăşea nemulţumirea lui Joyce faţă de creştinism şi faţă de Irlanda Amândoi au ales necredinţa şi Parisul. Întrebat de ce a dat Irlanda atât de mulţi scriitori moderni mari. Beckett a răspuns că o ţară în care britanicii şi preoţii îşi fac de cap e obligată să cânte. Mântuirea. opţiune rar întâlnită la Beckett. nu e posibilă nici pentru Yladimir şi Extragon în cea mai puţin augustiniană piesă a lui Beckett. În care nici parabola celor doi hoţi nu mai e relevantă.

Beckett se temea că *Aşteptându-l pe Godot* ar putea părea cândva o piesă de muzeu. Îmi amintesc prima dată când am văzut-o

jucată la

New York, în 1956, cu Bart Lahr rolul lui Extragon. E.G. Marshall – Vladimir, Kurt Kaznar – Pozzo şi Alvin Epstein – Lucky. Beckett, care nu voise să asiste, a condamnat-o drept o „reprezentare cumplit de greşită şi vulgară 1. Recitind-o în 1993, unele aspecte ale piesei par într-adevăr puţin învechite, dar asta se poate datora faptului că lumea de acum patruzeci de ani, înainte de anii ’60. ne pare azi cu un secol sau chiar cu mai mult în urmă. Ceea ce m-a şocat atunci îmi trezeşte acum nostalgia, ceea ce nu se întâmpla *în sfârşit de partidă*. Hamm este deopotrivă un rege de pe tabla de şah, oricând în primejdia de a fi luat, şi un biet jucător, deşi nu e foarte clar cu cine joacă, dacă nu cumva chiar cu noi, publicul. Extragon şi Vladimir, care joacă doar un joc al aşteptării, trebuie interpretaţi de actori cu mult talent comic, în bune relaţii cu publicul. Beckett nu intenţiona să creeze doi vagabonzi fermecători, dar atunci ar fi trebuit să-i creeze altfel. Hamm, cel mai puţin fermecător dintre egoişti, n-ar putea fi jucat de Bert Lahr. dar nimeni (sper) nu l-ar fi distribuit pe Lahr nici în rolul lui Pozzo, precursorul lui Hamm.

Am văzut *Aşteptându-l pe Godot* înainte de a citi piesa şi îmi amintesc ce mirat am fost să îl aud pe Lahr citindu-l pe Shelley. la răsăritul lunii: „Palidă de obosită… de înălţat la ceruri şi privit pământuL. Beckett, ca şi Joyce. nu era împotriva lui Shelley. spre deosebire de Eliot (se pare că nici chiar Eliot nu era). Cuvintele adresate lunii de către Shelley sunt deci epilogul primului act:

Eşti palidă de obosită.

De înălţat în ceruri şi privit înspre pământ.

Şi colindând neînsoţită

Printre acele stele ce-n altă lume s-au născut – Mereu schimbându-te, ca un ochi trist, fără lumină Ce nu găseşte nimic demn de stăruinţa lui?

Shelley, un sceptic humean. Într-o oarecare măsură, în ciuda reputaţiei sale de platonician, glumea probabil aici pe seama episcopului George Berkeley; cel puţin aşa cred că a interpretat Beckett fragmentul, ceea ce şi explică de ce îl citează Extragon. Dacă pentru Berkeley obiectele în sine nu există, ci se află doar în minţile noastre. — în timp ce le percepem, luna lui Shelley parodiază conştiinţa subiectivă berkeleyană. tristă şi schimbătoare, pentru că

nicio fiinţă umană nu e un candidat potrivit pentru statutul de obiect constant „Cei ca noi" nu sunt vrednici de consideraţia lumii, aşadar nu căpătăm existenţă.

„Colindând neînsoţită". luna lui Shelley este emblema spaimei lui Extragon că Vladimir ar putea să-l părăsească, spaimă pe care şi-o exprimă ameniuţând că îl părăseşte pe Vladimir. Anxietatea e legată de mania sinuciderii la Extragon. combinată cu propria lui comparare cu Christos. Biografa lui Beckett. Deirdre Bair. ne spune că Extragon a fost originar numit Levy şi poate că Beckett şi l-a închipuit la început conform imaginii prietenilor săi evrei, asemeni colegului său joycean Paul Léon. ucis de nemţi. Există o continuă legătură între „aşteptarea" lui Godot şi aşteptarea plină de teamă, ce făcea parte din acţiunile tăcute, dar eroice ale lui Beckett pentru Rezistenţa franceză. Mortalitatea este povara evidentă în *Aşteptându-l pe Godot* şi parodierea evaziunii lui Berkeley de la principiul realităţii, de la finalitatea morţii, este unul din aspectele care nu lasă piesa să devină o piesă de muzeu.

Imediat după începerea actului 2, Shelley e din nou citat, când Extragon adopta figura shelleyană a frunzelor moarte pentru „toate vocile moarte", pentru toate pierderile lui Beckett – prietenii şi iubiri. Isteria lui Pozzo accentuează deplângerea mortalităţii: „Ei dau naştere unui mormânt, lumina mai luceşte o clipă, apoi e noapte din nou". Mai devreme, în uimitoarea litanie a lui Lucky. Berkeley este dialectic combătut: „Într-un cuvânt moartea pe cap de locuitor, o dată ce moartea episcopului Berkeley cântăreşte cam treizeci de grame şi doi centimetri pe cap". Obiectivaţi prin moarte, ne pierdem existenţa şi ne întrebăm dacă am avut-o vreodată. Vladimir se întreba dacă nu e doar un vis al lui Extragon. dacă nu cumva cineva se uită la el cum se uită el la Extragon dormind.

Într-un astfel de moment. Beckett ca dramaturg atinge un efect straniu în toată originalitatea lui. Drama filosofică abundă şi Beckett se întoarce deschis spre *Viaţa e vis* a lui Calderón, cum face şi în cartea despre Proust. Dar patosul vagabonzilor lui Beckett este ciudat şi original, deşi în spatele lor se află umbrele nebunilor shakespearieni. În frunte cu Feste din *A douăsprezece noapte*. Beckett se aseamănă în mod ciudat cu Dr. Johnson. În atitudinea sa faţă de moarte, ceea ce ar explica intenţia lui de a scrie *Dorinţe omeneşti*, care l-ar fi adus pe

Johnson, ca personaj, pe scenă. Ca şi Johnson. Beckett asociază obsesiv gustul morţii timpurii cu convingerea că dragostea e pierdută devreme sau nu poate exista Aceasta e ideea din *Ultima bandă a lui Krapp*. care face ca propria afirmaţie a lui Beckett. la vârsta de patruzeci de ani. În legătură cu viziunea sa estetică, să pară ironică, cu umbra obiectului cazând asupra eului. pentru a-l cita pe Freud într-unul din cele mai bune momente ale sale din *Plângere şi melancolie*. Dacă modelele autentice pentru Extragon şi Vladimir erau Beckett şi posibila sa soţie. Suzanne. atunci lungul lor marş de o lună. de la Paris până în sud-estul Franţei, în noiembrie 1942. pentru a fugi de Gestapo, ar putea fi considerat *materia poetica* din care a apărut *Aşteptându-l pe Godot*. Atât de intensă a fost imaginaţia dramatică a lui Beckett. Încât, după o jumătate de secol, avem mari dificultăţi în a absorbi această informaţie despre originile piesei. Demnitatea ei estetică rămâne absolută şi descurajează orice efort de a lega spaimele existenţiale ale lui Beckett de anxietatea obiuută în arta lui dramatici

Faima lui Beckett se datorează foarte puţin prozei sale; reputaţia lui internaţională se bazează pe piesele sale, mai ales *Aşteptându-l pe Godot*. Oricât de remarcabile ar fi cvasi-romanele sale, capodopera rămâne piesa *Sfâr.pt de partidă* şi în teatru el a ajuns la o artă a lui şi numai a lui Singura piesă a lui Joyce. *Exiluri*, este un exerciţiu în stilul lui Ibsen. iar o piesă scrisă de Proust ar fi fost tot atât de catastrofală cum s-au dovedit ar fi şi piesele lui Henry James. Afinitatea misterioasă cu Kafka, de care Beckett nu părea prea mulţumit, se poate simţi în piese, dar e limitată de sentimentul kafkian al „indestructibilităţii", pe care Beckett nu-l împărtăşea. Joyce era ermetic şi maniheist, dar nu şi Beckett El nu se credea nici Dumnezeu, nici Shakespeare, deşi *Hamlet*, *Furtuna* şi *Regele Lear* sunt toate revizuite *în sfârşit de partidă*, care are o relaţie la fel de fundamentală cu Shakespeare ca şi cu *Priveghiul lui Firme gan*.

E greu de găsit un egal al lui Beckett printre dramaturgi din epoca noastră haotică: Brecht, Pirandello, Ionesco, Garefa Lorca. Shaw. Ei nu au niciun *Sfârşit de partidă*. Pentru a găsi o dramă la fel de puternică trebuie să ne întoarcem la Ibsen. Autorul lui *Murphy* mai e încă prezent în timp ce noi îl aşteptăm pe Godot. dar dispare când intrăm în cursa de şobolani a lui Hamm. versiune a cursei de şoareci a lui Hamlet, care revizuise *Uciderea lui Gonzago*. Nu cunosc altă

realizare literară de valoarea şi originalitatea *Sfârşitului de partidă* printre cele compuse în secolul XX. până în 1957 sau de atunci încoace. Beckett ar fi putut jura că „măiestria" nu mai e posibilă după Joyce şi Proust, dar el o atinge *în sfârşit de partidă*". După ce a împlinit cincizeci de ani, în 1956. Beckett a avut cinci ani de extraordinară creativitate, care începe cu *Sfârşit de partidă* şi continuă cu *Ultima bandă a lui Krapp şi cum e*, pentru care *Sfârşit de partidă* a creat un standard neatins după aceea nici măcar de Beckett însuşi.

Prima scriere dramatică ce ne-a rămas de la Beckett este o scenă din proiectul nefinalizat al unei piese despre relaţia dintre Johnson şi doamna Thrale. Sub titlul *Dorinţe omeneşti*, Actul 1, scena este plasată în căminul straniu al lui Johnson, plin de nimicuri şi opere de caritate: d-na Williams. d-na Desmoulins, d-ra Carmichael. pisica Hodge şi Dr. Levett Pe când doamnele se ceartă, ne aflăm deodată, cu douăzeci de ani mai târziu. În cariera de scriitor a lui Beckett: Levett intră beat. clătinându-se în sus, pe scări şi doamnele reacţionează:

„Între cele trei femei schimb de priviri.
Gesturi de dezgust. Guri închizându-se şi deschizându-se.
În sfârşit îşi reia fiecare ocupaţia.
D-na W: Am rămas fără cuvinte.
D-na D: Aici autorul scenei ne-ar fi pus să vorbim, sunt sigură.
D-na W: I-am fi cerut lui Levett să se explice.
D-na D: Publicului *D-na W*: Publicului ignorant *D-na D*: Galeriei.
D-na W: Sălii *D-na D*: Lojelor".

E doar un pas de aici şi până la *Aşteptându-l pe Godot* şi încă un pas până la *Sfârşit de partidă* încă de la început, Beckett priveşte dinspre actori spre public şi niciodată invers*. În sfârşit de partidă* totul se interiorizează. Toată piesa este teatru în teatru, dar nu există public pe scenă şi ne-am putea afla tot atât de bine în mintea solipsistului bizar Hamm, Hamlet în şanţul final, care e şi Prospero, după ce renunţă la magie, şi poate fi şi Lear, în nebunia lui finală la şi Joyce, înaintea lui, Beckett se raportează la Shakespeare, dar nu în maniera lui Joyce. Sunt foarte puţine aluzii la Shakespeare *în sfârşit de partidă*. Beckett regândeşte crizele celor trei piese. Clov e Caliban şi Ariel în relaţie cu Prospero, Horatio şi groparul vorbind cu Hamlet, nebunul şi Gloucester îngroziţi de Lear. Există o mulţime de transpoziţii; Gloucester/Clov nu e orb, Lear/Hamm este. Hamm/Lear pretinde

dragostea lui Clov/nebunul; cât de plin de amărăciune ar fi nebunul, îl iubeşte pe Lear de parcă i-ar fi propriul şi unicul fiu. Hamlet la sfârşit este dezinteresat şi transcendent; Ham este întotdeauna monstruos şi pragmatic, dar nu la fel de primejdios ca Hamlet Clov este un Horatio neiubitor, dar reprezintă, ca şi Horatio, publicul în relaţia sa cu Hamm/Hamlet. Prospero a practicat rara acţiune a iertării; Hamm e supărat şi răzbunător la adresa întregii vieţi. Clov, în resentimentele sale, e mai mult Caliban decât Ariel, dar nu poate să plece pentru că nu are unde.

Cu o economie teribilă, Beckett renunţă la orice context shakespearian şi concentrează cele mai puternice trei personaje shakespeariene într-un singur actor. Cum au observat toţi criticii, *Sfârşit de partidă* e chiar mai teatrală, cu bună ştiinţă, decât *Aşteptându-l pe Godot*. Hamm e un dramaturg-actor jucând şi, în acelaşi timp conducând o întrecere (ca o partidă de şah) cu publicul, doar că piesă se dovedeşte a fi întrecerea însăşi. Dar actorul e plin de ură: *Sfârşit de partidă* e dincolo de orice schimbare. Nu mai avem niciun clovn-vagabond, trist, înaintea noastră: Hamm e ca Pozzo, dar înzestrat cu talent creator, pe care îl strică într-o creaţie falsă Nici Clov nu e mai simpatic, iar Nagg şi Nell par nişte rămăşiţe de părinţi demni de Hamm. Citind sau privind piesa, mă minunez întotdeauna cum pot nişte personaje atât de antipatice să creeze efectul paralel aproape al forţei charismatice a lui Hamlet. Prospero, Lear şi încă ceva ce compensează *Sfârşit de partidă* patosul lui Horatio. Caliban. Gloucester sau al nebunului Provocarea canonică constă în apropierea sa de sfârşitul canonului; e ultimul moment înalt al literaturii, dacă aceasta înseamnă Shakespeare, Dante, Racine, Proust, Joyce. Beckett, căruia se poate să nici nu-i fi păsat de asta (deşi mă îndoiesc), este profetul tăcerii chiar înainte de acel *ricorso* viconian. E ca şi cum el ar prevedea timpul când Dante, Proust şi Joyce nu vor mai avea cititori atenţi, iar Shakespeare şi Racine nu vor mai fi jucaţi, în cel mai bun caz. Acesta ar fi într-adevăr sfârşitul partidei şi mulţi dintre cei de azi vor trăi destul probabil ca să vadă asta

Dacă ar fi să jucăm *Hamlet* aşa cum jucătorul de şah Beckett l-a scris sau chiar regizat, l-am putea vedea ca pe un meci dintre Hamlet şi Claudius, în care sfârşitul partidei din actul cinci eliberează scena de personaje, cu excepţia lui Horatio, un rege îndepărtat, şi a lui

Fortinbras, un rege adus din afara tablei de şah, după şah mat în *Sfârşit de partidă* nu există niciun mare personaj opus lui Hamm, cel cu ochi albi; fie că el joacă şah cu sine însuşi şi pierde, fie că joacă cu publicul şi nu e niciun învingător. Sunt momente de iubire pătimaşă între Gertrude şi Claudius în *Hamlet*; e discutabil însă dacă e vorba de adulter, pentru că Sahkespeare nu precizează momentul când au început Idila dintre Nagg şi Nell este grotesc redusă, prin comparaţie; de aceea par să şi apară în piesă, unde nu par a fi deloc necesari.

— Bănuiala mea e că *Macbeth* este de asemenea folosit de Beckett; băiatul de afară, care îl face pe Hamm să se înfurie, este Fleance, străbunul unei linii de regi care pot încă să mai domnească într-o lume distrusă.

Relaţia lui Clov cu Hamm le-a amintit criticilor că Beckett, în tinereţea sa. a jucat rolul credinciosului Horatio faţă de Joyce, Hamlet solipsist Nu ştiu cum s-ar putea exclude asta din *Sfârşit de partidă*, fiind o parte din forţa pe care destinaţia ei o universalizează, astfel încât nicio piesă de Shaspeare, incluse fiind chiar *Richard II* şi *Richard III*, nu rămâne neafectată. Un mod de a recunoaşte puterea interpretativă a *Sfârşit de partidă* este acela de a vedea cum piesa pune în valoare opera lui Shakespeare şi nu reuşeşte să pună în valoare epopeile încărcate de influenţe shakespeariene ale lui Joyce. *Ulise* şi *Priveghiul lui Finnegan*. Diferenţa este în primul rând formală. Beckett a dat forma echivalentului epocii noastre pentru scena lui Shakespeare. Nu îmi place *Regele Lear* pus în scenă asemeni *Sfârşitului de săptămână* sau *Hamlet* ca *Aşteptându-l pe Godot*. În piesa lui Tom Stoppard. obsedat de Beckett, *Rosencrantz şi Guildenstern sunt morţi*. Am dovedi mai multă imaginaţie şi am fi mai mult în spiritul lui Beckett dacă am regiza *Regele Lear* ca pe *Godot* şi *Hamlet* ca pe *Sfârşit de partidă* sau chiar *Furtuna* ca pe *Ultima bandă a lui Krapp*.

Dar chiar dacă am privi *Sfârşit de partidă* ca pe o critică a dramei shakespeariene, aceasta din urmă rămâne cartea sfântă. iar *Sfârşit de partidă* comentariul. Este o interpretare anglo-irlandeză a lui Shakespeare.

cu influenţe filosofice ironice: analitica lui Descartes, bine expusă de Kenner şi voinţa de a trăi a lui Schopenhauer, preluată de tânărul Beckett în monografia sa despre Proust *în sfârşit de partidă*, Beckett însuşi scrie (nu se ştie dacă e conştient sau nu de asta) drama

conştiinţei lui Hamm. provocare la care Ibsen nu răspunsese, deşi mai apare câteodată la împăratul din *împărat şi galilean*.

Oricum ai citi *Hamlet*, prinţul te uimeşte, cum se uimeşte şi pe sine însuşi. Nicio abordare dogmatică a celei mai mari reprezentări a conştiinţei occidentale nu a funcţionat până acum. Shakesparea însuşi a experimentat atât de mult cu personajul lui încât nu ştim cum să împăcăm imaginea tânărului prinţ din actul 1 cu prinţul stoic din actul 5, care pare cu cincisprezece ani mai bătrân doar după o lună sau două. Beckett, ca şi Joyce, nu pare să mai fie interesat de Hamlet după scena cu groparii, cu excepţia ultimelor cuvinte: *Restul e tăcere*. Ca erou (sau personaj negativ) occidental al conştiinţei, Hamlet este un personaj charismatic. Parodia lui, Hamm, nu este în niciun caz astfel; tot ce păstrează el de la Hamlet este rolul de regizor în momentul de teatru în teatru. Şi totuşi aceasta e o parte îndeajuns de mare din Hamlet, una care ne convinge că, unic printre personajele shakespeariene, prinţul Danemarcei ar fi putut fi autorul întregii piese.

Toate piesele shakespeariene sunt. cum bine se ştie, la un anumit nivel, despre teatrul însuşi, cel puţin de la *Zadarnicele chinuri ale dragostei* încolo… E prea mult pentru o piesă" protestează Berowne când Rosaline îi cere să-şi petreacă un an şi o zi printre bolnavi şi muribunzi dacă vrea să o cucerească. Metaforele teatrale abundă în cele patru mari tragedii – *Hamlet*. *Othello*, *Macbeth* şi *Lear* – de parcă Shakespeare trebuie să se refere mereu la ceea ce ştie mai bine pentru a-şi trezi inventivitatea, ce abundă în marile sale realizări. Impulsul dramaturgului la Shakespeare. Hamlet şi la toţi ceilalţi este perfect exprimat de Hamm: „Bolborosiţi, bolborosiţi cuvinte ca un copil singur, care se transformă în mai mulţi – doi. trei – pentru a fi împreună şi a şopti împreună în întuneric 1.

E adevărat că Beckett pare mai stilizat, la început, decât Shakespeare: Beckett admiră teatrul No şi dramele în acest stil scrise de William Butler Yeats. Stilizarea lui împrumută ceva din aceste piese ale lui Yeats. Dar reflectând mai mult asupra lui *Hamlet*. se poate observa că stilizarea – fie la Racine. Ibsen. Yeats sau Beckett – nu poate merge mai departe decât în *Hamlet*. piesa şi nu prinţul, care păstrează în sine multă spontaneitate, dar care este împins în moarte cu mult stil. până la messa neagră a ritualului săbiei-şi-otrăvii. care încheie piesa

Violenţa retorică a lui Hamm este determinată de a lui Hamlet şi

ar fi greu de judecat care din ele este mai stilizată. Şi Hamm este nebun doar la nord-nord-est şi răspunde cu mare claritate când vântul bate dinspre sud. Nimeni nu poate fi fermecat de melancolia lui Hamm. cum am fost cu toţii, timp de secole, de a lui Hamlet, dar nici nu trebuie să subestimăm inteligenţa rănită a lui Hamm, care împrumută mult de la Hamlet Cea mai bună observaţie critică despre *Sfârşit de partidă* încă rămâne cea făcută de Hugh Kenner, care o citeşte ca pe o comedie stoică (spre deosebire de mine) şi care consideră că noi ne aflăm în capul lui Hamm de la început până la sfârşit.

Hamm este un gafeur şi un prost jucător de şah, dar forţa lui obsesivă are o componentă intelectuală şi el e o figură de o mare vitalitate. El nu e doar jucat de un actor, el e un actor, urmându-l din nou pe Hamlet, care tinde să se autoacuze că este un actor chiar când ar vrea să fie altceva în anii când Beckett i-a fost devotat, Joyce l-a jucat pe Joyce însuşi, ceea ce însemna Shem scriitorul, Hamlet, Shakespeare, Stephen şi Bloom. Beckett însă nu pare să fi avut nimic de actor în el. Belacqua, reprezentantul său în povestirile scurte din tinereţe, este un Oblomov, nu un Hamm. Nu vom şti niciodată dacă Shakespeare a devenit Hamlet (deşi pare foarte plauzibil), dar ştim sigur că Beckett s-a ţinut departe de protagonistul lui dramatic, spre deosebire de remarcabilul Krapp, la care bariera dintre dramaturg şi personaj cade, cu rezultate foarte bune.

Hamm este un personaj central masculin al dramei secolului XX aşa cum Hedda Gabler este personajul central feminin la graniţa dintre secole. Aceasta este o idee deconcertantă totuşi: avem un Iago feminin şi un rege detronat (de soarta) şi un servitor care nu poate sta jos. În timp ce celălalt este orb şi nu poate sta în picioare. El are, în retorica sa, iluzia identităţii cu Oedip sau cu Christos, consideraţi de W.B. Yeats atât antitetici, cât şi aparţinând aceluiaşi ciclu. Lui Hamm i-ar plăcea să fie un dictator crud. dar nu putem fi siguri că asta nu e altceva decât o simplă dorinţă de scenă, o fantezie de actor, mai mult decât o dorinţă răutăcioasă. În ciuda clarităţii sale, s-ar putea ca Hamm să nu aparţină ordinii imitative a reprezentării, care ne-ar permite să-l analizăm şi judecăm în funcţie de principii de etică şi psihologie. Mimesis-ul shakespearean îi permite lui Hamlet atât să fie el însuşi, cât să se şi joace pe el însuşi: Hamm nu poate decât să se joace pe el însuşi.

O dată ce Hamlet e paradigma lui, iar noi îl considerăm pe

Hamlet poet, cum îl putem atunci exclude pe Hamm din categoria scriitorului? întrebarea, foarte bine pusă de Sidney Homan. mă îngrijorează, pentru că noi am trăit într-o epocă plină de „artişti" distructivi. fiecare fiind un Hamm la scară mărită: Hitler. Stalin. Mussolini. Hamm le datorează tuturor câte ceva şi. ceva mai mult. lui *Ubu rege* de Alfred Jarry. Ceea ce-i datorează orbului Milton sau aproape orbului Joyce nu este clar însă. Homan insistă că Hamm este un creator şi mă tem că are dreptate, chiar când ajunge să-l invoce pe Shakespeare: „Menirea lui Hamm – a dramaturgului – şi însăşi condiţia de care Shakespeare se plânge în sonete este de a exprima totul, a-şi prostitua emoţiile cele mai intime în faţa publicului 1. Asta îl separă din nou pe Hamm de Beckett. care refuză să fie un dramaturg atât de shakespearean. Dar a cui e piesa de fapt: a lui Beckett sau a lui Hamm – sau, pentru a fi şi mai tranşanţi, a lui Beckett sau a lui Shakespeare? Joyce îl cita pe Dumas tatăl, care spunea că, după Dumnezeu, Shakespeare a creat cel mai mult Nu face oare şi *Sfârşit de partidă* parte din creaţia lui Shakespeare?

Gnosticismul antic, cea mai negativă dintre erezii, a imaginat un creator fals, Demiurgul (o parodie a artizanului lui Platon din *Timaios*), ale cărui greşeli fac din Creaţie şi Cădere un singur eveniment Aşa cum au observat mulţi critici, referinţa biblică din *Sfârşit de partidă* este povestea lui Noe şi a fiului său Hamm, care a fost blestemat pentru a fi fost martor la scena primordială dintre tatăl şi mama sa ori pentru un alt păcat, mai grav, faţă de tatăl său. Nu ştim (pentru că Beckett nu ne spune) dacă orbirea lui Hamm a fost cauzată de blestemul oedipic sau dacă povestea potopului lui Noe are vreo relevanţă pentru *Sfârşit de partidă*. Pentru gnostici (şi Beckett cred că ştia asta) potopul fusese opera Demiurgului, creatorul fals. asemenea lui Hamm, care voia să distrugă întreaga viaţă pe pământ: omul, animalele, natura Borges. În povestirea sa *Moartea şi busola*, observă că, pentru gnostici, oglinzile şi taţii erau la fel de abominabili pentru că multiplicau omenirea Aceasta este atitudinea de Macbeth a lui Hamm, care se îngrozeşte la vederea, pe fereastră, a băiatului de afară, care a supravieţuit şi care „va putea procrea".

Clov, ca şi Horatio, reprezintă publicul, mediatorul între Hamlet şi noi. Dacă pleacă Clov, *Sfârşit de partidă* trebuie să se termine, dar el rămâne acolo tăcut, îmbrăcat de drum, privind la Hamm în timp ce

coboară cortina, chiar dacă pretinde că va pleca Clov, desigur nu pleacă, el rămâne cu Hamm şi după ce publicul însuşi a plecat Caliban şi Prospero se dovedesc, în cele din urmă, inseparabili, pentru că sunt fiu adoptiv şi tată-profesor adoptiv; publicul rămâne totuşi nelămurit dacă Clov şi Hamm pot fi separaţi. Horatio, în cel mai surprinzător moment al piesei, după părerea mea. vrea să se sinucidă când îşi dă seama că Hamlet e pe moarte. Hamlet, cu furie şi forţă uimitoare, având în vedere repetarea cuvintelor… Sunt mort". îi ia otrava lui Horatio nu din afecţiune, ci pentru ca acesta să trăiască pentru a spune povestea lui Fortinbras şi celorlalţi supravieţuitori. Hamm nu are nevoie de Clov. să-i scrie cronica şi mă îndoiesc ca băiatul de afară urmează să-l înlocuiască pe Clov. cum au sugerat unii critici.

Nimic nu e mai problemativ *în sfârşit de partidă* ca relaţia dintre Hamm şi Clov; nu ne ajută cu nimic dacă o interpretam ca pe o variantă a relaţiei hegeliene dialectice dintre stăpân şi sclav. Dacă încercăm să combinăm cuplul Hamlet-Horaţio cu Prospero-Caliban. vom avea un amestec volatil şi contradictoriu. Dacă Hamm e creatorul. Clov trebuie să fie creaţia, iar el nu suportă celelalte creaţii. Beckett spunea că

Sfârşit de partidă este „destul de dificilă şi eliptică, depinzând de puterea de penetraţie a textului mai mult decât Godot Toată piesa este o elipsă şi ceea ce lasă ea deoparte deliberat este orice gen de context, spre deosebire de „Godof. La Shakespeare există întotdeauna o artă a contextului, fără de care nu am putea înţelege întoarcerea lui Hall împotriva lui Falstaff, care precede începutul primei părţi din *Henry IV* sau motivul pentru care nebunul forţează nebunia lui Lear. Beckett ne refuză orice urmă de context dar, dacă am dreptate să-l consider pe Shakespeare coautor la *Sfârşit de partidă*, am putea considera marea sa dramă canonică drept context

Adorno interpreta *Sfârşit de partidă* ca pe o luptă a conştiinţei cu moartea Kenner consideră că piesa este o reprezentare a disperării. Dar niciuna din aceste afirmaţii nu mi se pare corectă; ceea ce domină e o aşteptare anxioasă şi anxietatea nu e nici disperare, nici lupta cu moartea Freud nota că anxietatea este reacţia faţă de pericolul unei pierderi, iar Hamm se teme să nu-l piardă pe Clov. Îmi place observaţia lui Freud că anxietatea e doar o percepţie, dar o percepţie a posibilităţii anxietăţii. Aşteptându-l pe Godot. ne aflăm în *kenoma*: contextul pentru *Sfârşit de partidă* este *Godot* şi ne aflăm deci din nou

în *kenoma*, un potop sec, golul absolut Când Hamlet se ridică împotriva lui Rosencrantz şi a lui Guildenstem el pune de fapt în scenă sfârşitul de partidă al răzbunării împotriva lui însuşi: „O. Doamne, aş putea să stau închis într-o nucă şi să mă consider regele spaţiului infinit de n-aş avea coşmaruri 1. Iată deci şi existenţa *in nuce*, în entropia conştiinţei lui Hamlet:

HAMM:

Du-te şi adu cana cu ulei.

CLOV:

Pentru ce?

„HAMM:

Să ungem castorii cu ulei.

CLOV:

I-am uns ieri.

HAMM:

Ieri! Ce înseamnă asta? Ieri!

CLOV (violent):

Înseamnă nenorocita aia de zi. cu mult timp în urmă. Înainte de această zi nenorocită. Folosesc cuvintele învăţate de la tine. Dacă ele nu mai înseamnă nimic. Învaţă-mă altele. Sau lasă-mă să tac.

(Pauză.)

HAMM:

Am cunoscut odată un nebun care credea că a venit sfârşitul lumii.

Era pictor – gravor. Ţineam mult la el. Mă duceam să-l văd la azil.

Îl luam de mână şi-l duceam la fereastră. Uite! Acolo! Creşte porumbul! Şi acolo! Uite! Pânze de corabie! Minunat! (Pauză.) îşi trăgea mina şi se întorcea în colţul lui. Îngrozit. El nu vedea decât cenuşa. (Pauză.)

Doar el fusese cruţat (Pauză)

Uitat (Pauză.)

Se pare că un caz ca ăsta nu este… nu a fost… prea neobişnuit.

CLOV:

Un nebun? Când a fost asta?

HAMM:

A. cu mult timp în urmă. tu nici nu te născuseşi.

CLOV:
Dumnezeu fie cu timpul! (Pauză. Hamm îşi ridică pălăria.)
HAMM:
Ţineam mult la el. (Pauză. Îşi pune pălăria la loc.)
Era un pictor – gravor.
CLOV:
Sunt atâtea lucruri îngrozitoare.
HAMM:
Nu. acum nu sunt prea multe".

Hamm şi Clov. Prospero şi Caliban se combină aici ca într-un revers al lui Macbeth. cu cele două zile de „mâine" aparţinând tuturor zilelor de mâine care au luminat drumul, plin de praf. spre moarte, al nebunilor. Ignorând violenţa lui Clov, Hamm îl invocă pe William Blake. care nu a fost niciodată într-un azil. dar a fost considerat nebun de mulţi. Blake. pictor şi gravor, era un vizionar apocaliptic, care vedea natura prin cenuşa Creaţiei-Cădere a gnosticilor. Fraza esenţială este rostită de Hamm: „Doar el fusese cruţat".

Până acum putem izola argumentul gnostic sau schopenhauerian din *Sfârşit de partidă*. Perspectiva lui Hamm este acum a lui Blake: a fi cruţat nu înseamnă a fi mântuit. dar cel puţin nu eşti înşelat de natura sau de propriul sine. Ca şi Lear. Hamm a pierdut un regat, dar a câştigat dispreţul pentru aparenţele unei lumi iluzorii. Pe măsură ce se apropie de sfârşitul de partidă, lucrurile nu mai sunt atât de teribile pentru că sunt văzute şi recunoscute a frdin ce în ce mai teribile. Contextul autentic pentru *Sfârşit de partidă* este o versiune a *Regelui Lear*. chiar dacă ceva din concluzia sa ar putea fi o variantă a *Furtunii*. Între timp. ne aflăm în piesa lui Hamm. O a doua piesă în piesa lui *Hamlet* şi o permanentă epifanie a ceea ce Ruskin numea „focul scenei".

Dacă există un fel de coda în opera lui Beckett pentru *Sfârşit de partidă* aceasta este monologul scenic din *Ultima bandă a lui Krapp* (1958). Kenner găseşte în această operă moştenirea protestantă a ateului Beckett. care a învăţat de la Schopenhauer să nu aibă încredere în voinţa de a trăi. dar care nu a putut scăpa de voinţa protestantă, cu accentul ei pe lumina interioară, versiune individuală a luminii divine. Krapp este savantul unei singure lumini, dar în versiune de vagabond, nu sub masca lui Emerson sau Stevens. Privindu-l pe Patrick Magee

(pentru care a fost scris rolul) interpretându-l pe JCrapp în cel puţin trei tonalităţi, pentru cele trei vârste ale omului, cineva ar fi putut ajunge la o nouă înţelegere a economiei estetice a lui Beckett, o lipsă care avea puterea să se micşoreze până la a deveni o ficţiune a infinitului.

Pentru o simplă concluzie a *Sfirfitului de partidă*, *Ultima bandă a lui Krapp* este totuşi prea puternică, pentru că îl întrece în strălucire. Fiind compusă pentru un actor de limbă engleză, *Ultima bandă a lui Krapp* a fost prima întoarcere, după doisprezece ani, la scrisul în limba engleză. Limba are o aură de lejeritate şi putem observa o întoarcere proustiană sau wordswothiană la trecutul personal, la Irlanda, la moartea mamei, la abandonarea unei mari iubiri, probabil pentru verişoara lui, Peggy Sinclair, care a murit în 1933. Şi totuşi ceea ce auzim noi pe benzile lui Krapp este pură revelaţie, momentul când lumina sa specifică l-a cuprins pe Beckett Cel mai plăcut şi blând moment înregistrat pe bandă este repetat de două ori. aducând amintirea unei magice împliniri sexuale, dar la final auzim ceea ce presupun că nu e o ironie:

„Poate că cei mai buni ani ai mei s-au dus. Când aveam o şansă la fericire. Dar nu i-aş vrea înapoi. Nu cu focul pe care îl are acum în ruine. Nu. nu i-aş cerea înapoi".

Nu mai e nimic asemănător în Beckett. mai devreme sau mai târziu. Patos sau ironie sau amândouă la un loc, totul e uimitor de direct la un fel de coda la *Sfâr ţii de partidă*, un fel de *Hamlet* al erei noastre, piesa ne creează un şoc al imaginaţiei. Aici nu mai e Hamm şi este şi nu este Beckett Nici nu e foarte clar dacă „focul" poate fi categorizat în termenii tradiţiei artistice. Kenner şi-a încheiat unul dintre studiile despre Beckett asigurându-se pe sine şi pe noi totodată că autorul monografiei *Proust* şi al *Sfârşit de partidă* nu a crezut în „religia artea şi s-a asemănat astfel cu T.S. Eliot. Presupun că mi-aş putea face griji că noii teocraţi ar trece peste afirmaţia lui Kenner şi l-ar converti pe Beckett postum, dar cred că stranietatea specifică *Sfârşitului de partidă* îl va salva

Partea a V-a

CATALOGAREA CANONULUI

23. Concluzie elegiacă

Nu intenţionez să prezint aici un „plan de lectură pentru o

viaţă", deşi expresia a căpătat acum un farmec special. Vor fi mereu (sper) cititori devotaţi, care vor continua să citească. În ciuda noilor tehnologii de distracţie. Încerc uneori să mi-l imaginez pe Dr. Johnson sau George Eliot confruntându-se cu MTV Rap sau cu realitatea virtuală şi mă simt încurajat de ceea ce cred că ar fi refuzul lor ironic faţă de astfel de distracţii iraţionale. După o viaţă petrecută predând literatura la una din cele mai mari universităţi ale noastre, am totuşi puţine speranţe că educaţia literară va supravieţui bolii sale actuale.

Mi-am început cariera de profesor cu aproape patruzeci de ani în urmă într-un climat academic dominat de ideile lui T.S. Eliot, idei care mă înfuriau teribil şi împotriva cărora am luptat cât am putut Aflându-mă acum înconjurat de profesori de doi bani, de clone ale teoriilor franco-germane. de ideologii feministe şi de alte orientări sexuale sau de multiculturalişti, înţeleg că balcanizarea studiului literaturii este ireversibilă. Toate aceste resentimente faţă de valoarea literară nu se vor stinge ci, dimpotrivă, vor crea instituţii. Ca romantic instituţional. Încă mă împotrivesc nostalgiei lui Eliot pentru ideologia teocratică, dar nu văd niciun motiv de a contrazice pe cineva în legătură cu preferinţele sale literare. Această carte nu e destinată celor din academii pentru că foarte puţini dintre ei mai citesc pentru plăcerea lecturii. Dar ceea ce Johnson şi apoi Virginia Woolf numeau cititorul obişnuit încă mai există şi încă e deschis sugestiilor referitoare la ceea ce ar trebui citit.

Un astfel de cititor, nu citeşte pentru simpla distracţie uşoară şi nici pentru a scăpa de vină socială, ci pentru a-şi îmbogăţi existenţa solitară. Atât de fantezişti au ajuns academicienii. Încât am auzit un eminent critic denunţând un astfel de cititor şi considerând că lectura fără un anume scop social nu este etică: el chiar m-a îndemnat să mă reeduc ei tindu-l pe Abdul Jan Mohammed. conducătorul şcolii de materialism cultural din Birmingham. Anglia. Ca un om dependent de literatură, ce citeşte totul, am ascultat, dar n-a avut niciun efect şi m-am întors nu pentru a vă spune ce sau cum să citiţi, ci ceea ce eu am citit şi cred că merită recitit (care ar putea fi singurul test practic al canonicităţii).

Presupun că, alături de noţiuni precum „critică culturală" şi „materialism cultural", nu vi se pare curioasă noţiunea de „capital cultural". Dar care este „plusvaloarea" care a dus la acumularea

„capitalului cultural”? Marxismul, mai mult un strigăt de durere decât o ştiinţă, şi-a avut şi el poeţii lui. dar la fel a avut şi orice erezie importantă. „Capitalul cultural” este ori o metaforă, ori un literalism neinteresant. În cel de-al doilea caz, se referă doar la piaţa curentă de edituri, agenţii şi cluburi de carte. Ca figură de stil însă, rămâne un strigăt, de durere dar şi de vina de a face parte dintre acei intelectuali produşi de burghezia franceză sau de vina celor din academii care se identifică cu astfel de teoreticieni francezi şi care au uitat în ce ţară locuiesc şi predau, de fapt. Există sau a existat vreodată un „capital cultural” în Statele Unite? Noi dominăm epoca haotică pentru că am fost întotdeauna haotici, chiar şi în epoca democratică sunt *Fire de iarbă* sau *Moby Dick* capital cultural? Nu a existat niciodată un canon literar oficial american şi nici nu poate exista, pentru că esteticul a fost întotdeauna în America o atitudine idiosincratică, singuratică, izolată… Clasicismul american” este un oximoron în timp ce… Clasicismul francez” este o tradiţie.

Nu cred că studiul literaturii în sine are vreun viitor, dar asta nu înseamnă că va dispărea critica literară la ramură a literaturii, critica va supravieţui, dar nu în instituţiile de învăţământ. probabil. Şi studiul literaturii occidentale va continua, dar la o scară mult mai restrânsă în facultăţile noastre. Facultatea de Engleză va deveni Facultatea de Studii Culturale, unde filme ca… Batman”, temele mormonilor, televiziunea, filmele şi rockul îi vor înlocui pe Chaucer. Shakespeare, Milton, Wordsworth sau Wallace Stevens. Marile universităţi de elită vor mai oferi câteva cursuri despre Shakespeare. Milton şi ceilalţi, dar acestea vor fi ţinute de departamente formate din trei-patru profesori, aşa cum sunt astăzi cele de greacă veche şi latină Această situaţie nici nu ar trebui deplânsa. de fapt Doar câţiva studenţi mai vin la Yale cu o adevărată pasiune pentru citit Nu poţi învăţa pe cineva să iubească marea poezie dacă vine la tine fără această dragoste. Cum poţi preda singurătatea? Lectura autentică e o activitate singuratică şi nu te învaţă să devii un mai bun cetăţean. Poate că epocile lecturii – aristocratică, democratică, haotică – au ajuns la capăt şi noua epocă teocratică va fi doar a culturii vizuale şi orale.

În Statele Unite, „criza studiului literaturii” are aceeaşi rezonanţă cu o renaştere religioasă sau cu un val de crime. Toate sunt evenimente de ziar. De două secole, ţara noastră e într-o continuă

renaştere religioasă: tendinţele de violenţă socială şi domestică sunt o altă problemă, mai importantă şi mai continuă, dar. de aproape jumătate de secol, de când m-am dedicat studiului literaturii, această activitate a fost neîncetat discutată de societate şi considerată. În seneral. irelevantă.

Facultăţile de engleză şi cele înrudite nu au reuşit niciodată să se definească şi au fost gata oricând să înghită tot ce se putea înghiţi.

S-a făcut însă dreptate, căci o astfel de voracitate s-a dovedit autodistructivă: studiul poemelor, pieselor de teatru şi romanelor este acum pus în slujba diferitelor cruciade sociale şi politice. Altfel spus. câte un artefact al culturii populare înlocuieşte operele marilor scriitori ca material de studiu. Nu „literatura11 trebuie să fie mai subtilă; dacă nu o poţi recunoaşte când o citeşti, nimeni nu te poate ajuta să o iubeşti sau să o înţelegi mai bine. „Accesul universal la cultură* este oferit de idealiştii post-marxişti ca soluţie a „crizei", dar cum se poate avea acces universal la *Paradisul pierdut* sau *Faust 11*? Poezia bună e prea dificilă, cognitiv şi imaginativ, şi nu poate fi citită decât de câţiva din fiecare clasă socială, sex, rasă, etnie.

Când eram la şcoală, *Iulius Cezar*, făcea parte din programa de învăţământ, ca o introducere inteligentă la tragedia shakespeariană. Profesorii îmi spun acum că în multe şcoli s-a renunţat la piesă pentru că ea nu se mai află în aria de interes a elevilor. Am aflat ca în câteva locuri discutarea piesei a fost înlocuită de confecţionarea de săbii şi scuturi de carton. Nicio socializare a mijloacelor de producţie sau valoare literară nu poate înlocui o astfel de degradare a învăţământului elementar. Moralitatea burselor, practicată astăzi, e destinată să favorizeze înlocuirea plăcerilor dificile cu cele universal accesibile tocmai pentru că acestea sunt mai uşoare. Troţki îi îndemna pe marxiştii lui să-l citească pe Dante, dar el nu ar fi primit în universităţile noastre

Eu sunt adevăratul critic marxist, urmându-l însă pe Groucho şi nu pe Karl şi luând drept deviză cuvintele lui Groucho: „Orice ar fi, eu sunt împotrivă!" Am fost, pe rând împotriva criticii neo-creştine a lui T.S. Eliot şi a discipolilor săi din academii. împotriva deconstructivismului lui Paul de Man şi al clonelor sale. a atacurilor Noii Stângi şi Vechii Drepte legate cu presupuse nedreptăţi şi moralităţi dubioase ale canonului literar. Criticii mari, foarte rari. nu

modifică şi nu extind canonul, chiar dacă încearcă asta Intenţionat sau nu. ei nu fac. de fapt. decât să ratifice adevărata operă de canonizare, continuată de continua concurenţă dintre trecut şi prezent John Ashbery. James Merrill sau Thomas Pynchon nu au intrat în canonul american încă vag. aproape nonexistent. printr-un proces socio-economic. Poezia lui Wallace Stevens şi cea lui Elizabeth Bishop şi-au ales urmaşii în persoana lui Ashbery sau a lui Merrill la fel cum poezia lui Emily Dickinson îi selectase pe Stevens şi Bishop. Opera cea mai bună a lui Pynchon ar putea fi legată de cea a lui S.J. Perelman sau a lui Nathanael West. dar potenţialul canonic al *Strigătului lui lor 49* depinde mai mult de sentimentul misterios că ar fi o imitaţie după *Miss Lonelyhţarts*.

Shakespeare şi Dante sunt excepţiile invariabile de la pierderea canonicităţii: niciodată nu ni se pare că influenţa lor e prea mare asupra lui Joyce sau Beckett sau a oricui altcuiva. Asta mă face să afirm încă o dată ceea ce am spus deja: canonul vestic înseamnă Shakespeare şi Dante. Dincolo de ei nu e decât ceea ce ei au absorbit sau îi absoarbe. A redefini „literatura" e o încercare fără rost fiindcă nu putem avea destulă forţă cognitivă să-i cuprindem pe Shakespeare şi Dante, iar ei sunt literatură. Dacă cineva insistă, mult noroc! O astfel de întreprindere se desfăşoară acum în critica neo-istoristă, în care avem un Shakespeare francez şi un Hamlet aflat în umbra lui Michel Foucault Ne-au plăcut un Freud ca Lacan sau un Joyce francez precum Demda, dar evreul Freud şi irlandezul Joyce. ca şi englezul Shakespeare sunt mai pe gustul meu. Un Shakespeare francez este o absurditate atât de mare că te simţi vinovat pentru a nu fi apreciat comicul invenţiei.

Nu e totuşi imposibil de bănuit de ce studenţii de la filologie au devenit analişti politici amatori, sociologi neinformaţi, antropologi incompetenţi, filosofi mediocri şi istorici ai culturii cu orice preţ. Ei resping literatura, se jenează cu ea său. pur şi simplu, nu le place să citească. A citit un poem sau un roman sau o tragedie shakespeareană este un exerciţiu de contextualitate pentru ei şi nu de aflare a unui fundal adecvat şi rezonabil. Contextele, oricum ar fi alese, par să aibă mai multă importanţă decât poemele lui Milion, romanele lui Dickens sau *Macbeth*. Nu sunt sigur ce vrea să sugereze metafora „energii sociale" dar, ca şi tendinţele freudiene, astfel de energii nu pot icrie. nici citi. nici face orice altceva *Libidoul* este un mit şi la fel sunt

„energiile sociale”. Shakespeare a fost o fiinţă vie care a scris *Hamlet* sau *Regele Lear*. Acesta e însă un scandal – inacceptabil pentru ceea ce trece astăzi drept teorie a literaturii

Ori există valori estetice, ori numai determinaţii ale rasei, clasei sociale sau sexului. Trebuie să alegeţi căci. dacă credeţi că toată valoarea unei opere literare e doar o mistificare în serviciul unei clase dominante, atunci de ce să mai citiţi şi să nu mergeţi în ajutorul claselor exploatate, mai degrabă? ideea că le faci un bine celor insultaţi sau persecutaţi dacă citeşti un scriitor de origine comună cu ei în loc să-l citeşti pe Shakespeare e una din cele mai ciudate duzii promovate vreodată în şcolile noastre.

Cel mai mare adevăr în iegutură cu formarea canonului este faptul că ea nu se datorează nici criticilor, nici academiilor, ca să nu mai vorbim de politicieni. Scriitorii, artiştii, compozitorii înşişi determină canonul, făcând legătura dintre marii înaintaşi şi mani urmaşi. Să îi luăm pe cei mai importanţi autori american! contemporani: poeţii Ashbery şi Menii şi prozatorul Thotnas Pmenon. Sunt tentat să-i consider canonici, dar nu pliem îi siguri niciodată. Cauoniatatea trebuitestată la două generării după moartea scriitorului Wallace Stevens. care a trăit între 1879 şi 1955 este desigur un poet canonic, poate cel mai mare după Walt Wiiitman şi Emitv Dickinson. Singurii săi rivali par a fi Robert Frost şi T.S. Eliot; Pound şi William Carlos Williams sunt mai problematici, ca şi Marianne Moore şi Gertrude Stein (considerându-i doar poeziile), iar Hart Crane a murit prea repede. Stevens a ajutat la afirmarea lui Merrill şi a lui Ashbery, ca şi a lui Elizabeth Bishop, A.R. Ammons şi a altora de reală valoare. E prea devreme totuşi să spunem dacă aceste influenţe poetice vor rezista, deşi eu cred că da Dacă au apărut deja câţiva poeţi buni sub influenţa lui. Stevens este confirmat, aceasta nu se poate spune însă despre Ashbery şi Merrill, cel puţin nu în acelaşi grad.

E un proces curios aici şi am tendinţa de a-mi pune la îndoială propriile intuiţii întrebând: Dar Yeats? Poeţii anglo-irlandezi de după el sunt foarte precauţi în ce priveşte influenţa lui şi par să fi luptat împotriva ei. Răspunsul este că e, din nou, nevoie de timp pentru a vedea corect influenţele. Yeats a murit în 1939; după mai mult de o jumătate de secol, pot vedea influenţa lui asupra celor care au negat-o, Eliot şi Stevens; şi influenţa lor a fost fecundă, ca în efectul lor conjugat

asupra lui Hart Crane, al cărui accent idiosincratic. deşi disputat, se află aproape pretutindeni. Eliot şi Stevens aveau atitudini culturale diametral opuse şi relaţia lui Crane cu Eliot a fost total antitetică. Dar consideraţiile socio-politice pot fi răsturnate complet de relaţiile de influenţă, producătoare de canon. Crane a respins viziunea lui Eliot, dar nu a putut rezista idiomului său. Stilul mare e de ajuns pentru canonicitate pentru că are o mare putere de contaminare şi aceasta constituie un test al formării canonului.

Citiţi, câteva zile să zicem, numai Shakespeare şi apoi treceţi la alt autor – dinainte, după sau contemporan cu el. Ca experiment. Încercaţi-i numai pe cei mai mari autori din fiecare grup: Homer sau Dante. Cervantes sau Ben Jonson, Tolstoi sau Proust. Diferenţa se va simţi, în lectură, şi ca tip şi ca grad. Această diferenţă, universal simţită din timpul lui Shakespeare şi până azi. este exprimată de cititori sofisticaţi sau obişnuiţi deopotrivă în legătură cu ceea ce numim „natural". Dr. Jonson ne asigură că nimic nu poate să placă pentru multă vreme, mai puţin reprezentările naturii generale. Această afirmaţie mi se pare încă de necontestat, deşi mai tot ce apare acum, săptămâna de săptămână. nu ar putea trece testul lui Johnson. Reprezentarea lui Shakespeare. presupusa lui imitare a ceea ce este esenţial în noi. a fost considerată mult mai naturală decât oglindirea realităţii de către oricine altcineva. Încă de la primele piese puse în scenă. A trece de la Shakespeare la Dante sau Cervantes sau chiar la Tolstoi înseamnă a avea iluzia că pierzi din forţa percepţiei imediate. Privim înapoi spre Shakespeare şi regretăm despărţirea de el pentru că aceasta însemnă despărţirea de realitate.

Motivele care îndeamnă la lectură sau la scris sunt foarte diverse şi nu foarte clare nici chiar pentru cei mai lucizi cititori sau scriitori. Poate că ultima cauză a metaforei sau a limbajului figurativ în general este dorinţa de a fi diferit, de a fi altundeva în această afirmaţie îl urmez pe Nietzsche, care ne-a prevenit că lucrurile pe care le putem exprima în cuvinte sunt deja moarte în inimile noastre şi că există întotdeauna puţin dispreţ în actul vorbirii. Hamlet e de acord cu Nietzsche şi amândoi par să fi extins acest dispreţ şi la actul de a citi. Există tradiţia conform căreia individul solitar şi liber scrie pentru a-şi depăşi condiţia de muritor. Eu cred că individul, în încercarea de a fi liber şi solitar, citeşte cu un singur scop: să se confrunte cu măreţia

Această confruntare abia ascunde dorinţa de a participa la această măreţie, care este baza experienţei estetice numite cândva sublim: încercarea de a transcende limitele. Soarta noastră comună înseamnă bătrâneţe. boală, moarte, uitare. Speranţa noastră comună, slabă dar persistenţa, este o modalitate de supravieţuire.

A ne confrunta cu măreţia prin lectură este un proces intim şi scump şi nu a fost prea apreciat de critică. Acum, mai mult ca oricând. este demodat, fiindcă încercarea de a căuta solitudinea şi libertatea nu este corectă politic, este egoistă şi nepotrivită pentru societatea noastră angoasată Măreţia literaturii occidentale îl are pe Shakespeare în centru; el a devenit piatra de încercare pentru toţi cei care au fost înaintea lui şi după el, fie ei dramaturgi, poeţi sau povestitori. El nu a avut niciun precursor adevărat în crearea personajelor (doar nişte intuiţii ale lui Chaucer) şi nimeni după el nu a rămas neinflubnţat de modalitatea lui de a reprezenta natura umană Originalitatea lui a fost şi este atât de uşor de asimilat încât suntem complet dezarmaţi şi incapabili de a înţelege cât ne-a schimbat şi continuă să ne schimbe, O mare parte din literatura occidentală este, în grade diferite, o apărare împotrivă lui Shakespeare. care poate fi o influenţă atât de copleşitoare încât să-i distrugă pe toţi cei ce nu i se opun.

Enigma lui Shakespeare este universalitatea sa: versiunile cinematografice ale lui *Macbeth* şi *Regele Lear* sunt ale lui Kurosawa, dar şi ale lui Shakespeare. În acelaşi timp. Chiar dacă considerăm personajele shakespeariene doar roiuri pentru actori şi nu personaje dramatice, nu putem explica persuasiunea umană a lui Hamlet sau a Cleopatrei. dacă le comparăm cu rolurile furnizate de Ibsen, sigur cel mai important dramaturg post-shakespearian pe care l-a avut Europa. Când trecem de la Hamlet la Peer Gynt. de la Cleopatra la Hedda Gabler. simţim că personalitatea se diluează, ca Jaimonul shakespearian a lăsat locul udului ibsenian. Miracolul universalităţii shakespeariene este acela că ea nu se poate pierde din cauza vreunei contingenţe: marile personaje şi piese pot fi incluse în ist Oile şi societate fără a fi reduse în vreun mod: istoric, social teologic, psihologic sau moral.

Falstaff are toate defectele pe care criticii, unându-l pe Hai. i le găsesc, dar Falstaff. cu inteligenţa, forţa şi umorul lui. îl egalează pe

Hamlet prin originalitatea conştiinţei. Nu e potrivit să spunem

despre Falstaff că e un rol mare: el e un univers, nu un ornament şi ţine o oglindă nu atât în faţa naturii, cât în faţa capacităţii noastre de a trăi o viaţă nouă. Blake spunea că exuberanţa e frumuseţe şi, prin această ecuaţie, niciun alt personaj nu e la fel de frumos ca Sir John Falstaff. El egalează exuberanţa uriaşilor lui Rabelais, dar el trebuie să limiteze într-o singură scenă tot ce Panurge întreprinde într-o Franţă vizionară. Ceea ce William Hazlitt numea entuziasm, „puterea şi pasiunea de a defini un obiect", a găsit mai ales la Shakespeare, la Boccaccio şi Rabelais. Hazlitt ne-a îndemnat şi să înţelegem că nu există progres în artă – înţelegere la care epoci întârziate, ca a noastră, tind să reziste.

Ce folos poate avea un critic atât de întârziat în tradiţie să catalogheze canonul vestic aşa cum îl vede-el? Chiar şi elitele din universităţi au cedat astăzi în faţa valurilor de multiculturalişti. Totuşi, chiar dacă moda actuală va predomina pentru totdeauna, alegerile canonice de opere prezente şi trecute îşi au interesul şi farmecul lor pentru că fac parte din continua întrecere care e literatura Fiecare ar trebui să aibă o listă de cărţi pentru acea zi când, fugind de proprii duşmani, debarcă pe o insulă pustie şi, o dată lupta încheiată. Îşi va petrece restul timpului citimd. Dacă aş putea lua o singură cane, aceea ar fi *Operele complete* ale lui Shakespeare. dacă aş putea lua două. ar mai fi şi Biblia. Şi dacă aş putea lua trei? Aici se complică situaţia William Hazlitt, unul dintre criticii definitivi canonici, are un eseu splendid – *Citind cărţi de demult*:

„Nu gândesc rău despre o carte pentru că i-a supravieţuit autorului ei cu o generaţie sau două. Am mai multă încredere în morţi decât în vii. Scriitorii contemporani pot fi împărţiţi în general în două categorii – prieteni şi duşmani. Despre primii suntem obligaţi să gândim prea bine, iar despre ceilalţi suntem dispuşi să gândim prea rău pentru a ne mai putea bucura de plăcerea lecturii sau pentru a le judeca corect meritele".

Hazlitt exprimă aici precauţiunile unui critic într-o epocă întârziată. Inflaţia de cărţi (şi autori) generată de lungimea şi complexitatea documentelor istorice se află în centrul dilemelor canonice acum mai mult ca niciodată. „Ce să citesc?" nu mai este întrebarea curentă pentru că astăzi prea puţini mai citesc. În era televiziunii şi a cinematografiei, întrebarea importantă a devenit: „Cu ce nu merită să-mi bat capul să citesc?"

Îndată ce acceptăm dogma Şcolii Resentimentului şi faptul că alegerile estetice sunt măşti pentru influenţele sociale şi politice, răspunsul la astfel de întrebări e simplu. Printr-o variantă a legii lui Gresham. O carte proastă poate avea un scop bun şi schimbarea socială e servită mai bine de Alice Walker decât de orice alt autor cu mai mult talent şi imaginaţie. Dar unde îşi vor găsi schimbările sociale criteriile pentru a alege? Politica, spre durerea noastră, se învecheşte foarte repede, ca şi un ziar de acum o lună şi rareori rămâne valabilă mai multă vreme. Poate că există o politică literară întotdeauna la lucru, dar opiniile politice nu au prea mult efect în marele roman de familie al scriitorilor, care se influenţează unii pe alţii, fără a da prea mare atenţie asemănărilor şi diferenţelor politice.

Influenţa literară este „politica spiritului": formarea canonului, chiar dacă reflectă şi interese de clasă, este un fenomen ambivalent Milton. mai mult decât cei mai mari poeţi englezi – Shakespeare şi Chaucer – este figura centrală în istoria canonului poetic anglo-american. La fel. scriitorul cel mai important în istoria timpurie a întregului canon occidental nu e unul dintre cei mai mari poeţi – Homer. Dante, Chaucer sau Shakespeare – ci Virgiliu, marea legătură între poezia perioadei elenistice (Callimachus) şi tradiţia epică europeană (Dante. Tasso. Spenser, Milton). Vergiliu şi Milton rămân poeţi care provoacă ambivalenţe serioase la cei ce vin după ei şi tocmai aceste ambivalenţe definesc centralitatea în contextul canonului. Un canon. În ciuda celor ce îl idealizează, de la Erza scribul până la Northrop Frye, nu există pentru a-i elibera pe cititori de anxietate. Prin canon se ajunge ia anxi etate, aşa cum orice operă mare îi creează o stare de anxietate autorului ei. Canonul literar nu ne botează întru cultură: nu ne eliberează de anxietatea culturală El ne confirmă anxietăţile. dar ne ajută totuşi să le dăm formă şi coerenţă

Ideologia joacă un rol considerabil în formarea canonului literar dacă vrem să insistăm că alegerea estetică este ea însăşi o ideologie, insistenţă comună tuturor celor şase ramuri ale Şcolii Resentimentului: feministe, marxişti, lacanieni. neo-istorişti. deconstructivişti şi semioticieni. Sunt. desigur, estetici şi estetici, şi apostolii, care cred că studiul literaturii ar trebui să fie o cruciadă deschisă pentru schimbarea socială, manifestă desigur o atitudine estetică diferită de versiunea mea post-emersomană de Pater şi Wilde.

Nu-mi este clar dacă această diferenţă înseamnă ceva: cei ce susţin schimbarea socială par să fie de acord cu mine în privinţa canonicităţii lui Pynchon, Merrill sau Ashbery. cele trei figuri importante ale momentului. Ei impun cu forţă şi alţi candidaţi: africani şi femei, dar nu din toată inima.

Dacă este canonul literar doar un produs al intereselor de clasă, rasiale, de sex şi naţionale, acesta ar trebui să fie adevărul şi în cazul celorlalte tradiţii estetice, printre care şi muzica sau artele vizuale. Maâisse şi Straviński ar ieşi atunci şi ei. alături de Joyce şi Proust. din canon, ca încă patru bărbaţi europeni albi morţi. Privesc cu uimire mulţimile de locuitori din New York de la expoziţiile lui Matisse: sunt ci într-adevăr social condiţionaţi? Când Şcoala Resentimentului va deveni la fel dominantă printre istoricii de artă cum este printre criticii literari, va rămâne expoziţia lui Matisse goală şi toată lumea va merge să vadă mâzgălelile produse de Guerilla Girls? Nebunia acestor întrebări e destul de clară când ne referim la valoarea lui Matisse. În timp ce Straviński nu se află în niciun pericol de a fi înlocuit de o muzică corectă din punct de vedere politic pentru companiile de balet ale lumii. De ce este atunci literatura atât de vulnerabilă la influenţele idealiştilor sociali contemporani? Un răspuns ar fi iluzia comună că e nevoie de mai puţine cunoştinţe şi de mai puţine abilităţi tehnice pentru crearea sau receptarea literaturii decât pentru celelalte arte.

Dacă am vorbi în note muzicale sau în trăsături de penel, presupun că Straviński şi Matisse ar fi supuşi la aceleaşi ciudăţenii ale hazardului ca şi scriitorii noştri canonici. Încercând să citesc multe dintre operele impuse de Şcoala Resentimentului ca alternative pentru canon, mă gândesc că toţi aceşti aspiranţi cred probabil că au vorbit în proză literară toată viaţa lor sau că pasiunile lor sincere sunt deja poeme, ce nu au nevoie decât de ceva retuşuri. Mă întorc la listele mele, sperând că supravieţuitorii literaţi vor găsi câţiva autori şi cărţi în ele pe care nu i-au/le-au întâlnit încă şi se vor bucura astfel de răsplata pe care numai literatura canonică o poate oferi.

Epoca teocratică în cele ce urmează, voi enumera traducerile care mi-au plăcut în mod deosebit sunt multe alte opere valoroase ale literaturii greceşti şi latine din Antichitate, pe care nu le voi aminti doar pentru că cititorul obişnuit nu are de obicei destul timp pentru a le citi. Cu cât istoria evoluează, vechiul canon se restrânge. Fiind vorba

aici de canonul literar, mă voi referi doar la acele scrieri religioase, filosofice, istorice şi ştiinţifice care dovedesc valenţe estetice considerabile. Cea mai importantă carte din această listă, având în vedere faptul că cititorul e deja obişnuit cu Biblia, Homer, Platon, dramaturgii atenieni şi Virgiliu, este, după părerea mea. Coranul. Fie datorită forţei sale spirituale sau estetice, fie datorită influenţei ce ar putea-o în viitor, ar fi o prostie să ignorăm Coranul şi ar fi chiar primejdios.

Am inclus aici şi câteva opere din sanscrită, texte sacre şi literare fundamentale, datorită influenţei lor asupra canonului occidental. Extrem de bogata literatură chineză veche constituie o sferă separată faţă de tradiţia literară a Vestului, iar traducerile adecvate sunt rare.

INDIA ANTICĂ (în sanscrită)
ORIENTUL APROPIAT ÎN ANTICHITATE
Ghilgameş
Cartea egipteană a morţilor Biblia
Evangheliile apocrife Cuvintele Sfinţilor Părinţi
Mahābhārata Bhagavad-Cita Rama va na
GRECIA ANTICĂ
Homer
Iliada-Odiseea
Hesiod
Munci şi zile
Teogonia
Archilochos
Sapho
Pândar
Ode
Eschil
Orestia
Cei şapte contra Te bei Prometeu înlănţuit Perşii
Rugătoarele
Sofocle
Oedip rege
Oedip la Colonos
Antigona

Electra
Aias
Trahinienele
Filoctet
Euripides
Ciclopii
Herakles
Alcesta
Hecuba
Bahicele
Oreste
Andromaca
Mede ea
Ion
Hippolit
Elena
Ifigenia la Aulis Aristofan Păsările Norii
Broaştele
Lysistrata
Cavalerii
Viespile
Adunarea femeilor Herodot Istorii Tucidide
Războiul peloponeziac
Presocraticii (Heraclit, Empedocle)
Platon
Dialoguri
Aristotel
Poetica
Etica Nicomahica
GRECIA ELENISTICĂ
Menandru
Fata din Samos
Longinus
Despre sublim
Calimacchos
Imnuri, Epigrame
Teocrit

Idile
Plutarh
Vieţile
Moralia
Esop
Fabule
Lucian din Samosata
Satire
ROMANI
Plaut
Pseudolus
Soldatul fanfaron
Frânghia
Amphitryo
Terenţiu
Fata din Andros
Eunucul
Soacra
Lucreţiu
Despre natura lucrurilor
Cicero
Despre zei
Horaţiu
Ode
Epistole
Satire
Persius
Satire
Catullus
Attis
Poeme
Vergiliu
Eneida
Bucolice. Georgice
Lucan
Pharsalia
Ovidiu

Metamorfoze
Arta de a iubi
Heroide
Juvenal
Satire
Marţial
Epigrame
Seneca
Tragedii (mai ales Medeea şi Hercule furios)
Petronius Satyricon Apuleius Măgarul de aur
EVUL MEDIU: LATIN, ARAB ŞI VERNACULAR ÎNAINTE DE DANTE
Sf. Augustin
Despre cetatea lui Dumnezeu Confesiuni
Coranul
Cartea celor o mie şi una de nopţi Cântecul Nibetungilor Wolfram von Eschenbach Parsifal
Chrétien de Troves
Yvain: cavalerul cu leul
Beowulf
Cidul
Christine de Pisau
Cetatea femeilor
Diego de San Pedro închisoarea dragostei
Epoca aristocratică
De la Divina Comedie a lui Dante până la Faust, partea a doua, sunt cinci sute de ani, o epocă ce ne oferă lecturi multiple în cinci literaturi importante: italiană, spaniolă, engleză, franceză şi germană. În lista ce urmează, se poate întâmpla să nu apară numele unui scriitor canonic şi, dimpotrivă, să fie menţionate cărţi ale unor autori necanonici pe care eu îi consider neglijaţi Desigur că mulţi autori talentaţi, dar nu centrali pentru canon, au fost omişi începem, de asemenea, să întâlnim fenomenul „operelor de muzeu", problemă care se extinde în Epoca democratică şi ameninţă să ne cuprindă şi pe noi. Autori şi opere preţuite în propriul lor timp şi loc supravieţuiesc, în mod paradoxal, în alte timpuri şi naţiuni, dar de cele mai multe ori devin un fetiş cândva la modă. Sunt zeci de astfel de opere pe scena

noastră literară, dar e mai sugestiv să nu le numim şi mă voi referi mai pe larg la asta în nota introductivă la ultima listă.

ITALIA

Dante

Divina Comedie Viaţa nouă Petrarca Poeme lirice Selecţiuni

Giovanni Boccaccio

Decameronul Matteo Maria Boiardo Orlando îndrăgostit Ludovico Ariosto Orlando furios Michelangelo Buonarroti Sonete şi madrigale Niccolò Machiavelii Prinţul Mătrăguna

Baldasare Castiglione

Curteanul Gaspara Stampa Sonete şi madrigale Giorgio Văsari Vieţile pictorilor Benvenuto Cellini Autobiografia Torquato Tasso Ierusalismul eliberat

Giordano Bruno

Alungarea fiarei învingătoare Tommaso Campanella

Poeme

Cetatea soarelui Gianbattista Vico Ştiinţa nouă Carlo Goldoni Slugă la doi stăpâni Vittorio Alfieri Saul

PORTUGALIA

Luis de Camões

Lusiadele Antonio Ferreira

Poeme în Muza renăscută

SPANIA

Jorge Manrique

Coplas

Fernando de Rojas

Celestina

Lazarillo de Tormes Francisco de Quevedo

Viziuni

Scrisoare satirică de cenzură

Bre

Lys

Ca!

Vie.

Adi

Hei

Iste

Tu
Raz
Pre
Pla
Dia
Ari
Poe
Etic
GR]
Mei
Fati Lon Des, Caii Imni Teoe Idile Plut Vieţi Mor, Eso [Fabi Luci Satir
RO!
Plau
Pseu.
Solde
Frtng
Atnpl
Terci
Fata
Eunui
Soaci
Lucrt
Despt
Cicer
Despre
Fray Luis de Leon
Poeme
Sfântul Ioan al Crucii
Poeme
Luis de Gdngora
Sonete
Solitudini
Miguel de Cervantes
Don Quijote
Nuvele exemplare
Lope de Vega

Dorotea
Fuente ove juna
Pierdut în oglindă
Cavalerul de Olmedo
Târso de Moiina
Seducătorul din Sevilla
Pedro Calderón de la Barca
Viaţa e vis
Primarul din Zalamea Marele magician Doctorul onoarei Sor Juana Inaş de la Cruz
Poeme
ANGLIA ŞI SCOŢIA
Geofârey Chauser
Povestirile din Canterbury Troilus şi Cresida Thomas Malory Moartea lui Arthur William Dunbar Poeme
John Skelton
Poeme
Thomas More
Utopia
Thomas Wyatt
Poeme
Henry Howard
Poeme
Philip Sydnev
Arcadia
Astrophel şi Stella o apologie a poeziei Fulke Grevill Poeme
Edmund Spenser
Crăiasa zânelor Poezii minore Walter Ralegh Poezii
Christopher Marlowe
Poeme şi Piese de teatru Michael Drayton Poeme
Samuel Daniel
Poeme
Apărarea rimei Thomas Nashe Nefericitul călător Thomas Kyd Tragedia spaniolă William Shakespeare Poeme, Piese de teatru Thomas Campion Cântece John Donne Poeme Predici Ben Jonson Poeme, Teatru, Feerii Francis Bacon Eseuri
Robert Burton

Anatomia melancoliei Thomas Browne Religio Medici Hydriotaphia Grădina lui Cyrus Thomas Hobbes Leviatanul Robert Herrick Poeme

Thomas Carew

Poeme

Richard Lovelace

Poeme

Andrew Merwell

Poeme

George Herbert

Templul

Thomas Traherne

Secole, Poeme, Recunoştinţă Henry Vaughan

Poezie

John Wilmot

Poeme

Francis Beaumont, John Fletcher

Teatru

Richard Crashaw

Poeme

George Chapman Comedii, Tragedii, Poeme John Ford Păcat că-i târfa John Marston Nemulţumitul John Webster Diavolul alb Ducesa de Amalfi Thomas Middleton, William Rowley

Copilul schimbat

Cyril Tourneur

Tragedia răzbunătorului

Philip Massinger

Răfuiala

John Bunyan

Călătoria pelerinului

Izaak Walton

Pescarul amator

John Milton

Paradisul pierdut

Paradisul recâştigat

Lycidas, Comus, Poeme minore

Samson agonistes

Areopagitice
John Aubrey
Scurte vieţi
Jeremy Taylor
Moarte sfântă
Samuel Butler
Hudibras
John Dryden
Poeme şi piese de teatru
Eseuri critice
Thomas Otway
Salvarea Veneţiei
William Congreve
Aşa e lumea
Dragoste pentru dragoste
Jonathan Swift
Povestea unui poloboc Călătoriile lui Gulliver Povestiri scurte Poetne
George Etherege
Bărbatul la modă
Alexander Pope
Poeme
John Gay
Opera cerşetorului
James Boswell
Viaţa lui Samuel Johnson
Jurnale
Samuel Johnson
Opere
Edward Gibbon
Declinul şi prăbuşirea Imperiului Roman
Edmund Burke
O cercetare filosofică asupra ideilor noastre despre sublim şi frumos Reflecţii asupra Revoluţiei Franceze Maurice Morgan
Eseu despre personajul dramatic Sir John Fa ls taff William Collins Poeme
Thomas Gray

Poeme
George Farquhar
Stratagema
Ofiţerul de la recrutări William Wycherley Soaţă provincială Negustorul cinstit Cristopher Smart Jubilate agno Cântec închinat lui David Oliver Goldsmith Vicarul din Wakefield. Se umileşte pentru a cuceri Călătorul Satul părăsit
Richard Brinsley Sheridan
Şcoala calomniei Rivalii
William Cowper
Opere poetice George Crabb Opere poetice Daniel Defoe
Moll Flanders Robinson Crusoe
Jurnal din anul ciumei Samuel Richardson
Clarissa
Pamela
Henry Fielding
Joseph Andrew
Tom Jones
Tobias Smollett
Expediţia lui Humphrey Clinker
Aventurile lui Roderick Random
Laurence Steme
Viaţa şi opiniunile domnului Tristram Shandy
Călătorie sentimentală prin Franţa şi Italia
Fanny Burney
Evelina
Joseph Addison, Richard Steele
Spectatorul
FRANŢA
Jean Froissart
Cronici
Cântecul lui Roland François Villon
Poeme
Michel de Montaigne
Eseuri
François Rabelais *Gargantua şi Pantagruel* Marguerite de Navarre *Heptameronul* Joachim du Bellay *Regrete*

Maurice Scève
Delie
Pierre de Ronsard
Ode, *Elegii*, *sonete* Philippe de Commynes
Memorii
Agrippa d'Aubigné
Tragicii
Robert Garnier
Marc Antoniu Evreicele
Pierre Corneille
Cidul
Polyeucte
Nicomede
Horace
Cinna
Rodogune
François de la Rochefoucauld
Maxime
Jean de la Fontaine
Fabule
Molifere
Mizantropul Tartuffe *
Şcoala nevestelor Doamnele învăţate Don Juan Şcoala bărbaţilor Preţioasele ridicole Burghezul gentilom Avarul
Bolnavul închipuit Blaise Pascal Cugetări
Jacques Benigne Bossuet
Oraţii funebre
Nicolas Boileau-Despreux
Arta poetică Lutrin
Jean Racine
Fedra
Andromaca
Britanicus
Atalia
Pierre Carlet de Marivaux
Şapte comedii Jean-Jacques Rousseau
Confesiuni

Emile
Noua Eloiza Voltaire
Zadig
Candide
Scrisori despre Anglia Cutremurul Lisabonei Abatele Prévost Manon Lescaut Doamna de la Fayette Principesa de Clèves
Sebastien-Roch Nicolas de Chamfort
Produsele civilizaţiei perfecte Denis Diderot Nepotul lui Rrameau Choderlos de Laclos
Legături primejdioase
GERMANIA
Erasmus, olandez care a trăit în Elveţia şi Germania şi a scris în latină, este plasat aici în mod arbitrar, dar şi datorită influenţei lui asupra Reformei.
Erasmus
Elogiul nebuniei
Johann Wolfgang von Goethe
Faust
Poezie şi adevăr
Egmont
Afinităţi elective
Suferinţele tânărului Werther Poeme
Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister Călătorie în Italia Teatru în versuri;
Hemumn şi Dorothea
Elegii romane, Epigrame venepene.
Divanul apusean-răsăritean
Friedrich Schiller
Hofii
Maria Stuart Wallenstein Don Carlos
Despre poezia naivă şi sentimentală
Gotthold Lessing
Laocoon
Nathan înţeleptul Friedrich Hölderlin Imnuri; Fragmente Poeme alese Heinrich von Kleist Cinci piese
Am plasat epoca democratică a lui Vico în secolul al nouăsprezecelea, post-goethean, când literatura italiană şi cea spaniolă

cedează locul celei engleze, cu o renaştere a Renaşterii în Romantism, şi în mai mai mică măsură celei franceze şi germane. Este şi perioada când se afirmă mai mult literatura rusă şi cea americani Am rezistat valului de cruciade pentru canonicitate, care tinde să afirme retroacuv un număr destul de mare de scriitoare din secolul al nouăsprezecelea, complet nepotrivite pentru canon, precum şi nişte creaţii destul de rudimentare ale scriitorilor afro-americani. Aşa cum am mai afirmat în această carte, extinderea canonului tinde să-i elimine pe mulţi scriitori buni şi foarte buni pentru că nimeni, oricât de împătimit de lectură, nu are timp să citească totul. Şi pentru majoritatea dintre noi, mai ales pentru cei tineri, tot felul de scriitori inadecvaţi vor tinde să consume timpul şi energia care ar fi mai bine investite în autori mai importanţi. Aproape tot ce a fost redescoperit şi adus în centrul atenţiei de către cercetătorii cu tendinţe feministe sau afroamericane cade în categoria „pieselor de muzeu", care nu au avut o mare valoare când au apărut şi sunt cu atât mai puţin valoroase acum. când aparţin cu totul unui anumit timp şi spaţiu.

EPOCA DEMOCRATICĂ

I i

ITALIA

Ugo Foscolo

Despre morminte

Ultimele scrisori ale lui Jacopo Ortis Ode; Graţiile Alessandro Manzoni Logodnica

Despre romanul istoric

Giacomo Leopardi

Eseuri

Poeme

Eseuri morale

Giuseppe Gioacchino Belii

Sonete romane

Giosud Carducci

Imn Satanei Ode barbare Rime şi ritmuri Giovanni Verga

Mici romane siciliene Maestro-Don Gesualdo Casa de lângă moşmon Lupoaica şi alte povestiri

SPANIA ŞI PORTUGALIA

Gustavo Adolfo Bequer

Poeme
Benito Pérez Galdbs
Fortunata şi Jacinta
Leopoldo Ataş (Clarin)
La Regenta
José Maria de Eta de Queiro
Maia
FRANŢA
Benjamin Constant
Adolphe Carnetul roşu François-Auguste René de Chateaubriand
Atala
Putter
Geniul creştinismului
Alphonse de Lamartine
Meditaţii
Alfred de Vigny
Chatterton
Poeme
Victor Hugo
Distanţa, Umbrele: Poeme alese Mizerabilii
Notredamme de Paris
William Shakespeare
Oamenii mării
Sfârşitul lufăatan
Dumnezeu
Alfred de Musset
Poeme
Lorenzaccio
Gerard de Nerval
Himerele
Sylvie
Aurelia
Théophile Gauthier
Domnişoara de Maupin Emailuri şi camee Honoré de Balzac Fata cu ochi de aur Louis Lambert Pielea măgarului sălbatic Moş Goriot Verişoara Bette
Strălucirea şi declinul curtezanelor

Eugenie Grandet
Ursule Mirosuet
Stendhal
Despre dragoste
Roşu şi negru
Mănăstirea din Paurma
Gustave Flaubert
Madame Bovary
Educaţia sentimentală
Salammbô
Un suflet simplu
George Sand
Iazul bântuit de stafii
Charles Baudelaire
Florile răului
Spleen
Stéphane Mallarmé
Poezii şi povestiri alese Paul Verlaine Poezii alese Arthur Rimbaud Opere complete Tristan Corbière Iubiri galbene Jules Laforgue Scrieri alese Guy de Maupassant Nuvele alese Émile Zola Germinal Ciomagul Nana
SCANDINAVIA
Henrik Ibsen
Brand Peer Gynt împărat şi galileean., t j
Hedda Gabler – v-tWn-Constructorul Solnes y. Femeia mării j
Când noi cei morţi ne vom trezi August Strindberg Damascul Domnişoara Julia Tatăl
Dansul morţii Sonata fantomă Visul (Feerie)
MAREA BRITANIE
Robert Burns
Poeme
William Blake
Poezii şi opere complete William Wordsworth
Poeme
Preludiul
Walter ScOtJOÎ) rjăjj…" jr
Wawerley «viwnftl»

Temniţa din Edinburgh
Mănuşa roşie „1 Bt... >»;
Puritanii t –.
Jane Austin
Mândrie şi prejudecată
Emma w y!
Mansfield Park, i – iţ
Persuasiune!
Samuel Taylor Coleridge
Poezii şi proză
Dorothy Wordsworth
Jurnalul Grasmere
William Hazlitt
Eseuri şi critică
Byron
Don Juan
Poeme
Walter Savage Landor
Poeme
Conversaţii imaginare Thomas de Quincey
Mărturisirile unui opioman englez Proza aleasă
Charles Lamb 1J 1
Eseuri
Maria Edgeworth
Castelul Rackrent John Galt Moştenirea Elizabeth Gaskell Cranford Mary Barton Nord şi Sud James Hogg
Memoriile şi confesiunile intime ale unui păcătos îndreptăţit Charles Maturin Melmouth rătăcitorul Percy Bvsshe Shelley Poeme
Apărarea poeziei Mary Shelley Frankenstein John Clare Poeme John Keats Poeme şi scrisori
Thomas Lovell Beddoes
Cartea comică a morţii Poeme
George Darley
Nepenthe
Poeme
Thomas Hood
Poeme

Thomas Wade
Poeme
Robert Browning
Poeme
Inelul şi cartea Charles Dickens
Documentele postume ale clubului Pickwick
David Copperfield Aventurile lui Oliver Twist Poveste despre două oraşe Casa umbrelor Timpuri grele Nicholas Nickleby Dombey şi fiul Marile speranţe Martin Chuzzlewit Poveşti de Crăciun Mica Dorrit Prietenul nostru comun Misterul lui Edwin Drood Alfred Tennyson Poeme
Dante Gabriel Rossetti
Poeme
Matthew Arnold
Poeme
Eseuri
Arthur Hugh Clough
Poeme
Christina Rossetti
Poeme
Thomas Love Peackok
Abaţia coşmarurilor Gryll Grange Gerard Manley Hopkins Poeme şi Proză Thomas Carlyle Proză aleasă Sartor Resartus John Ruskin Pictori moderni
Pietrele Veneţiei
Până la capăt
Regina aerului
Walter Pater
Studii de istoria Renaşterii
Aprecieri
Portrete imaginare
Marius epicurianul
Edward Fitzgerald
Omar Kayyam
John Stuart Mill
Despre libertate
Autobiografia

John Henry Newraan
Apologia pro Vita Sua
Gramatica acordului
Ideea de universitate
Anthony Trollope
Barsetshire
Familia Paliser
Ferma Orley
Cum trăim acum
Lewis Carroll
Opere complete
Edward Lear
O absurditate
George Gissing
Strada New Grub
Algernon Charles Swinburne
Poeme, Scrisori
Charlotte Brontfi
Jane Eyre
Villette
Emily Brontë
Poeme
La răscruce de vânturi William Makepeace Thackeray
Bâlciul deşertăciunilor Povestea lui Henry Esmond George Meredith
Poeme
Egoistul
Francis Thompson
Poeme
Lionel Johnson
Poeme
GIJ – bert Keith Chesterton
Poeme
Omul care era joi
Samuel Butler *Erewhon* W.S. Gilbert
Piese de teatru ale lui Gilbert şi Sullivan Baladele Bab Wilkie Collins Piatra lunii Femeia în alb Fără nume Coventry Patmore Ode

James Thomson
Oraşul unei nopţi îngrozitoare
Oscar Wilde
Piese de teatru
Portretul lui Dorian Gray
Criticul ca artist
Scrisori
John Davidson
Balade şi cântece Ernest Dowson Poeme complete George Eliot Adam Bede Silar Marner Moara de pe Floss Middlemarch Daniel Deronda Robert Luis Stevenson Eseuri Răpit
Dr. Jekyll şi dl. Hyde Comoara din insulă Noile nopţi arabe Seniorul din Ballantrae Stăvilarul de la Hermiston William Morris Idile timpurii Poeme
Paradisul terestru
Izvorul de la capătul pământului
Veşti de nicăieri
Bram Stoker
Dracula
George MacDonald
Lilith în urma vântului din nord
GERMANIA
Novalis (Friedrich von Hardenburg)
Imnurile nopţii Aforisme
Jacob şi Wilhelm Grimm
Poveşti
Eduard Morike
Poezii alese
Mozart în drum spre Praga Theodor Storm Immensee Poeme
Gottfried Keller
Henric cel verde Poveşti
E.T.A. Hoffmann
Elixirele diavolului Povestiri
Friedrich Schiegel
Critică; Aforisme Jeremias Gotthelf Păianjenul negru Adalbert Stifter Vară indiană Povestiri Georg Buchner Moartea lui Danton Woyzeck Heinrich Heine Poezii

Richard Wagner
Inelul Nibelungilor
Friedrich Nietzsche
Naşterea tragediei Dincolo de bine şi de rău Genealogia moralei Voinţa de putere Theodor Fontane Effi Briest Ştefan George Poezii alese
RUSIA
Aieksandr Puşkin
Povestiri
Versuri, Poeme Evgheni Oneghin Boris Godunov Nikolai Gogol Povestiri Suflete moarte Revizorul
Mihail Lermontov
Poeme
Un erou modern Serghei Aksakov Cronica de familie Aleksandr Herzen Trecutul şi gândurile mele De pe malul celălalt Ivan Goncearov Fregata Pallada
Oblomov Ivan Turgheniev Carnetul unui sportiv o lună la ţară Taţi şi fii în ajun
Prima dragoste
Fiodor Dostoievski
Povestiri din subterană
Crimă şi pedeapsă
Idiotul
Posedaţii
Fraţii Karamazov
Povestiri
Lev Tolstoi
Cazacii
Război şi pace
Anna Karenina
Mărturisirea
Puterea nopţii
Povestiri
Nikolai Leskov
Povestiri
Aleksandr Ostrovski
Furtuna

Nikolai Cernîşevski
Ce-i de făcut?
Aleksandr Blok
Cei doisprezece şi alte poeme Anton Cehov Povestiri Piese de teatru
STATELE UNITE
Washington Irving *Albumul de schiţe* William Cullen Bryant
Poeme
James Fenimore Cooper *Vânătorul de cerbi* John Greenleaf Whittier
Poeme
Ralph Waldo Emerson
Natura
Eseuri
Reprezentanţi
Cum să ne trăim viaţa
Jurnal
Poeme
Emily Dickinson
Poeme
Walt Whitman
Fire de iarbă (ed. I şi III)
Poeme Zile speciale Nathaniel Hawthorne
Litera stacojie Povestiri şi schiţe Faunul de marmură Note
Herman Melville
Moby Dick Povestiri Billy Bud Poeme Clarei
Edgar Allan Poe
Poezii şi povestiri
Eseuri şi recenzii
Povestea lui Arthur Gordon Pym
Evrika
Jones Very
Eseuri şi poeme
Frederick Goddard Tuckerman
Greierele şi alte povestiri Henry David Thoreau
Walden
Poeme

Eseuri
Richard Henry Dana Jr.
Doi ani la prova
Frederick Douglass
Povestea vieţii lui Frederick Douglass, un sclav american Henry Wadsworth Longfellow Poezii alese Sidney Lanier Poeme
Francis Parkman
Franţa şi Anglia în America de Nord
California şi Oregon
Henry Adams
Educaţia lui Henry Adams
Mont-Saint-Michel şi Chartres
Ambrose Bierce
Opere complete
Louisa May Alcott
Femeiuştile
Charles W. Chesnutt
Proză scurtă
Kate Chopin
Trezire
William Dean Howells
Ascensiunea lui Silas Lapham o instanţă modernă Stephen Crane Semnul roşu al curajului Povestiri; Poeme
Henry James
Portretul unei doamne Cei din Boston Prinţesa Casamassina Vârsta ingrată Povestiri scurte Ambasadorii Aripile porumbiţei Potirul de aur Harold Frederic Damnarea lui Theron Ware Mark Twain Nuvele
Aventurile lui Huckleberry Fim Urma diavolului
Numărul patruzeci şi patru: străinul misterios Wilson cel nerod
Un yankeu la curtea regelui Arthur
William James
Tipurile experienţei religioase
Pragmatismul
Frank Norris
Caracatiţa
Sarah Orne Jewett
Ţara brazilor înalţi şi alte povestiri

Trumbull Stickney
Poeme
EPOCA HAOTICĂ: O PROFEŢIE CANONICĂ

În această listă nu am tot atât de multă încredere ca în primele trei. Profeţiile sunt întotdeauna riscante în cultură. Nu toate operele de aici sunt canonice, multe sunt excesiv de literare. Dar nu am inclus şi nici nu am exclus cărţi pe criterii de politică culturală. Cărţile omise mi se par în mod fatal sortite să devină piese de muzeu; chiar şi susţinătorii lor multiculturalişti le vor critica peste o generaţie sau două. pentru a face loc unor scrieri mai bune. Selecţia poate să reflecte gustul meu, inevitabil subiectiv, dar nicidecum idiosincraziile mele. Robert Lowell şi Philip Larkin sunt trecuţi aici deoarece, pare-se. sunt singurul critic în viaţă care consideră că au fost supraestimaţi. Prin urmare, voi presupune că sunt orbit de consideraţii extraestetice. pe care le urăsc şi încerc să le evit. Totuşi, nu m-ar surprinde, dacă aş reuşi să mă trezesc din morţi peste vreo cincizeci de ani pentru a constata că Larkin şi Lowell au ajuns piese de muzeu, ca şi mulţi alţii, pe care i-am exclus din canon. Dar nici criticii nu pot crea canoane, aşa cum nu pot s-o facă nici reţelele pline de resentimente şi e posibil ca viitorii poeţi să-i confirme pe Larkin şi Lowell drept canonici prin influente de neevitat.

ITALIA
Luigi Pirandello
Măşti goale
Gabriele d'Annunzio
Maia: lauda vieţii
Dino Campana
Cântece orfice
Umberto Saba
Povestiri şi amintiri
Giuseppe Tomassi di Lampedusa
Ghepardul
Giuseppe Ungaretti
Versuri alese
Portul îngropat: versuri alese Eugenio Montale
Furtuna şi altele Poeme
Ocaziile: Poeme

Oase de caracatiţă: poeme
Altfel: ultimul şi primul
A doua viaţă a artei
Salvatore Quasimodo
Scrieri alese: poezie şi discurs despre poezie
Tommaso Landolfi
Nevasta lui Gogol şi alte povestiri
Leonardo Sciascia
Ziua bufniţei
Pericol egal
Marea roşie ca vinul: treisprezece povestiri
Pier Paolo Pasolini
Poeme
Cesare Pavese
Munca grea: poeme Conversaţii cu Leuco Carne-Ross Primo Levi
Dacă nu acum, atunci când?
Poeme
Tabelul periodic
Italo Svevo Conştiinţa lui Zeno cu cât omul îmbătrâneşte Giorgio Bassani
Stârcul
Natalia Ginzburg
Familie Elio Vittorini *Femei din Jvtessina* Alberto Moravia *1934*
Andrea Zanzotto
Versuri alese Italo Calvino
Oraşe invizibile Baronul din copaci Dacă într-o noapte de iarnă un călător Weaver T zero
Antonio Porta
Sărutări din alt vis: poeme
SPANIA
Miguel de Unamuno
Trei nuvele exemplare Domnul nostru Don Quijote Antonio Machado Versuri alese Juan Ramón Jimdnez Realitatea nevăzută: poeme Nicholas Pedro Salinas
Vocea mea datorită ţie: Poeme Jorge Guillen
Guille n despre Guillen: poezia şi poetul
Reginald Gibbons Vicente Aleixandre

Tânjind după lumină: versuri alese
Federico García Lorca
Versuri alese
Trei tragedii: Nunta însângerată, Yerma, Casa Bernardei Alba Rafael Alberti Insomnia bufniţei: poeme Luis Cernuda Versuri alese Miguel Hernández Versuri alese Blas de Otero Versuri alese Cămilo José Cela Stupul
Juan Goytisolo
Spaţiu în mişcare
CATALONIA
Carles Ribă
Versuri alese J.V. Foix Versuri alese Joan Perucho Istorie naturală Merce Rodoreda Timpul porumbeilor Pere Gimferrer Versuri alese Salvador Espriu La Pell de Brâu: poeme
PORTUGALIA
Fernando Pessoa
Paznicul oilor Poeme Poeme alese întotdeauna uimit Cartea neliniştii Jorge de Sena Poezii alese José Saramago Baltasar şi Blimuda José Cardoso Pires Balada plajei câinilor
Sophia de Mello Breyner
Versuri alese Eugenio de Andrade
Versuri alese
FRANŢA
Anatole France
Insula pinguinilor Thaâs
Alain Fournier
Cărarea pierdută Marcel Proust în căutarea timpului pierdut André Gâde
Imoralităţi
Corydon
Aventurile lui Lafcadio (Pivniţele Vaticanului)
Falsificatorii de bani
Jurnal
Colette
Povestiri
Retragerea din dragoste George Bataille Albastru cerului Louis-Ferdinand Chine Călătorie la capătul nopţii René Daumal Vârful

Analogue Jean Genet

Doamna noastră a florilor

Jurnalul hoţului

Balconul

Jean Giraudoux

Patru piese

Alfred Jarry

Scrieri alese

Jean Cocteau

Maşina infernală şi alte piese Guillaume Apollinaire Scrierialele André Breton Poeme

Manifestul suprarealismului Helen R. Lane

Paul Valéry

Arta poetică Scrieri alese René chiar Poeme Paul Éluard Versuri alese Louis Aragón Versuri alese Jean Glono Husarul de pe acoperiş Michel Leiris Bărbăţie

Raymond Radiguet

Balul contelui d'Orgel Jean-Paul Sartre

Fără ieşire Greta

Sfântul Genet Cuvintele

Idiotul familiei: Gustave Flaubert Siraone de Beauvoir Al doilea sex Albert Camus

Străinul

Ciuma

Căderea

Rebelul

Henri Michaux

Scrieri alese Edmond Jabes Cartea întrebărilor Versuri alese Saint-John Perse Anabaza Păsări

Exil şi alte poeme Pierre Raverdy Versuri alese Tristan Tzara

Şapte manifeste dada Max Jacob Versuri alese Pierre-Jean Jouve Versuri alese Francis Ponge Lucruri: Scrieri alese Jacques Prévert Paroles

Philippe Jaccottet

Versuri alese

Charles Péguy

Taina milosteniei Ioanei d'Arc

Benjamin Peret
Versuri alese
André Malraux
Cuceritorii
Calea regală
Condiţia umană
Speranţa
Vocile nopţii
François Mauriac
Therese
Deşertul dragostei
Femeia fariseilor
Jean Anouilh
Beckett
Antigona
Euridice
Repetiţia
Eugene Ionesco
Cântăreaţa cheală
Scaunele
Lecţia
Amede
Victimele datoriei Rinocerii
Maurice Blanchot
Thomas neştiutul Pierre Klossowski
Legile ospitalităţii Bafomet
Raymond Roussel
Locus solus Antonin Artaud Scrieri alese Claude Lévi-Strauss Tropice triste Alain Robbe-Grillet Le Voyeur Gelozie în labirint Gumele
Proiect pentru o revoluţie în New York Pentru un nou roman Nathalie Sarraute
Folosirea limbajului Planetarium
Claude Simon
Iarba
Vântul
Drumul Flandrei Marguerite Duras Amantul Patru romane Robert Pinget Fabula

Libera me Domine Vocea aceea Michel Tournier Regele Arinilor
Vineri sau limburile Pacificului
Marguerite Yourcenar
Coup de grave
Memoriile lui Hadrian
Jean FOII – am
Transparenta lumii
Poeme
Yves Bonnefoy Cuvinte în piatră
MAREA BRITANIE ŞI IRLANDA
William Butler Yeats
Poeme Teatru o viziune Mitologii
George Bernard Shaw
Eseuri critice
Casa inimilor sfărâmate
Pygmalion
Sfânta Ioana
Maior Barbara înapoi la Matusalem
John Millington Synge
Teatru
Sean O'Casey Hera fi păunul Plugul şi stelele Umbra unui puşcaş George Douglas Brown Casa cu obloane verzi Thomas Hardy Preaiubita
Pădurenii întoarcerea băştinaşului Primarul din Casterbridge Departe de lumea dezlănţuită Tess d'Übervilles Jude neştiutul Poeme
Rudyard Kiph nu
Kim
Povestiri
Puck de pe Dealul Pook Verstar
A.F. Housman *F jeme*
Max Beerbohm
Zuleika Dobson Şapte oameni şi încă doi Joseph Conrad Lord Jim Agentul secret Nostromo în ochii occidentului Victorie
Ronald Firbank
Cinci romane Ford Madox Ford Sfârşitul paradei Soldatul cel bun W. Somerset Maugham Nuvele
Luna şi şase bani John Cowper Powvs

Wolf Solent
Idila la Glastonbury
Saki (Hector Hugh Munro)
Nuvele
H.G. Wells
Povestiri S.F.
David Lindsay Călătorie pe Arcturus Arnold Benett Povestea bătrânelor neveste Walter de la Mare Poeme
Amintirile unui pitic Wilfred Owen
Poeme
Isaac Rosenberg
Poeme
Edward Thomas
Poeme
Robert Graves
Poeme
Regele Iisus
Edwin Muir
Poeme
David Jones
În paranteză
Anatherruita
John Galsworthy
Forsyte Saga
E.M. Forster
Howards
O călătorie în India
Frank O'Connor
Povestiri
D.H. Lawrence
Poeme
Henry Green
Nimic
A iubi
În drum spre petrecere
Evelyn Waugh
Un pumn de ţărână
Câştigul
Trupuri abjecte
Aduceţi mai multe steaguri
Anthony Burgess
Nimic la fel ca soarele
G.B. Edwards
Cartea lui Ebenezer Le Page
Iris Murddeh
Bunul ucenic
Visul lui Bruno
Graham Greene
Brighton Rock
Miezul

lucrurilor

Studii de literatură americană clasică

Nuvele

Fii și îndrăgosti (*i*

Curcubeul

Femei îndrăgostite

Virginia Woolf

Doamna Dalloway

Spre far

Orlando

Valurile

Între acte

James Joyce

Oameni din Dublin

Portret al artistului la tinerele

Ulise

Priveghiul lui Finnegan

Samuel Beckett

Murphv

Watt

Trei romane: *Molloy*. *Malone moare*.

Nenumitul

Așteptându-l pe Godot

Sfârșii de partidă

Puterea și gloria

Cristopher Isherwood

Povestiri din Berlin

Norman Douglas

Vântul din sud

Aldous Huxley

Eseuri

Fin vechi

Punct și contrapunct

Minunata lume nouă

Lawrence Durrell

Cvartetul din Alexandria

William Golding

Martin cel avid

Doris Lessing

Caietul auriu

Mervyn Peake

Trilogia Gormenghast

Jeanette Winterson

Pasiune

W.H. Aude»

Poeme

Ajutorul

vopsitorului

Ultima bandă a lut Krapp
Roy Fuller
Cum e
Elizabeth Bowen
Povestiri
J.G. Farrell
Asediul de la Krishnapur

William Empson
Poeme
Dumnezeul lui Milton Versiuni de idile
George Wilson Knight
Roata de foc Oracolul care arde
R.S. Thomas
Poeme
Frank Kermode
Sentimentul sfirfitului
Stevie Smith
Poeme
F.T. Prince
Poeme
Philip Larkin
Poeme
Donald Davie
Poeme
Geoffrey Hill
Poeme

Poeme
Gavin Ewart
Poeme
Basil Bunting
Poeme

Joe Orton
Teatru
Flann O'Brien
Arhiva Dalkey Al treilea poliţist
Tom Stoppard
Travestiuri
Harold Pinter
îngrijitorul întoarcerea acasă
Edward Bond
Prostul Salvat
George Orwell
Eseuri
1984
Edna O'Brien
Fanatism

GERMANIA

Jonathan Spence
Moartea lui Wang Palatul memorial Matteo Ricci Elizabeth Jennings
Poeme
Keith Douglas
Poeme
Hugh MacDiarmi
Poeme
Louis MacNeice
Poeme
Dvlan Thomas
Poeme
Nigel Dennis
Cărți de identitate Seamus Heaney
Versuri alese 1969 – 1987 Munca de teren Insula
Thomas Kinsella
Poeme cu piper din Jamaica Paul Muldoon
Poeme
John Montague
Poeme John Arden
Teatru

Bertold Brecht
RUSIA
Ana Ahmatova
Poeme
Leonid Andreiev

Hugo von Hofmannsthal
Poeme și teatru în versuri!
Proza
Stern
Teatru și librete Rainer Maria Rilke
Poeme (incluzând *Elegiile duineze*)
Stephen Mitchell
Sonete către Oifeu
însemnările lui Malte Laurids Brigge
Poeme noi
Hermann Broch
Somnambulii
Moartea lui Vergiliu
Hugo von Hofmannsthal și timpul său
Georg Trakl
Poeme
Gottfried Benn
Poeme
Franz Kafka
America
Povestiri
Caietul octavei albastre
Procesul
Jurnal
Castelul
Parabole, Fragmente, Aforisme

Povestiri alese Andrei Belîi Petersburg Osip Mandelstam Poeme alese Velimior Hlebnikov Regele timpului Vladimir Maiakovski Ploşniţa şi Poezii alese Mihail Bulgakov Maestrul şi Margareta Mihail Kuzmin Cântece din Alexandria Maxim Gorki Amintiri despre Tolstoi Autobiografie Ivan Bunin Povestiri alese Isaac Babei Povestiri Boris Pasternak Doctor Jivago Poeme alese Iuri Olesa Invidie

Marina Tvetaeva

Poeme alese Mihail Zoscenko

Oameni emoţionaţi şi alte satire

Peter Handke

Lunga întoarcere acasă Max Frisch Eu nu sunt Stiller Omul în holocen Gunter Grass Toba de tinichea Bălăceala

Friedrich Durrenmatt

Vizita

Johannes Bobrowski

Tărâmuri ale umbrei

Poeme, 1913 – 1956 Opera de trei parale Omul bun din Setchuan Mutter Courage şi copiii ei Galileo

Cercul de cretă caucazian Arthur Schnitzler Piese şi povestiri Frank Wedekind Bulu

Deşteptarea primăverii Karl Kraus

Ultimele zile ale omenirii

Gunter Eich

Cârtiţe

Thomas Mann

Muntele vrăjit Poveşti de treizeci de ani Iosif şi fraţii săi Doctor Faustus

Mărturisirile escrocului Felix Krull

Alfred Doblin

Berlin-Alexanderplatz

Herman Hesse

Jocul cu mărgelele de sticlă

Narcis şi Gura de Aur

Robert Muşii

Rătăcirile tânărului Torles

Omul fără însuşiri

Joseph Roth

Marşul lui Radetzky
Paul Celan
Poeme
Thomas Bernhard
Tăietorii de lemne Heinrich Böll
Partida de biliard la nouă şi jumătate
Ingeborg Bachmann în furtuna de trandafiri
Hans Magnus Enzensberger
Poeme pentru oameni care nu citesc poeme
Walter Benjamin
Iluminări
Robert Walser
Povestiri alese
Clirista Wolf
Cassandra
Andrei Platonov
Fundaţia
Alexandr Soljeniţîn
O zi din viaţa lui Ivan Denisovici
Pavilionul canceroşilor
Arhipelagul Gulag
August 1914
Iosef Brodţki
O parte de vorbire – Poeme
Václav Havel
Largo desolato
Milan Kundera
Insuportabila uşurătate a fiinţei
Jaroslav Seifert
Versuri alese
Miroslav Holub
Musca
SCANDINAVIA
Isac Dinesen
Poveştile iernii Şapte povestiri gotice Martin Anderson Nexo Pelle cuceritorul Knut Hamsun Foamea Pan
Sigrid Undset

Kristin Lavransdatter
Gunar Ekelof
Călăuză în lumea subterană
Tomas Transtromer
Versuri alese
Pär Lagerkvist
Barabas
Lars Gustafsson
Versuri alese
SERBIA ŞI CROAŢIA
Ivo Andrici
Podul de pe Drina Vasko Popa Versuri alese Danilo Kis
Criptă pentru Boris Davidovici
CEHIA
Karel Čapek
Război cu salamandrele
R.U.R.
POLONIA
Bruno Schulz
Strada crocodililor
Sanatoriu sub semnul clepsidrei
Czesław Miłosz
Versuri alese
Witold Gombrowicz
Trei romane
Stanisław Lem
Investigaţia
Solaris
Zbigniew Herbert
Versuri alese Adam Zagajewski
Vibraţie
UNGARIA Attila József
Cocoţat pe o stinghie de nimic Ferenc Juhasz Versuri alese László Nemeth
Vina
GRECIA
C.P. Cavafis

Poeme
George Seferis *Poeme*
Nikos Kazantzakis
Pasiune greacă Odiseea: o urmare modernă Yanis Ritsos
Exil şi reîntoarcere
Odysseas Elytis Ceea ce iubesc. Poeme alese Angelos Sikelianos Versuri alese
IDIŞ
Sholem Alehem
Tevye lăptarul
Povestiri cu calea ferată
Hillel Halkin
Privighetoarea
Mendele Mokher Seforim
Călătoriile şi aventurile lui
Benjamin al treilea
I.L. Peretz
Povestiri
Jacob Glatstein
Poeme
Moshe Leib Halpern *Poeme* H. Leivick
Poeme
Israel Josua Singer Fraţii Ashkenazi Yoshe Kalb Chaïm Grade Yeshiva
S. Ansky Dybbuk Mani Leib Versuri alese Scholem Asch East River
Isaac Bashevis Singer
Povestiri în grădina tatălui meu Satana în Gorav
EBRAICĂ
Havyim Nahman Bialik
Shirot Bialik: poeme epice S.Y. Agnon în inima mării
Douăzeci şi una de povestiri
Aharon Appelfeld
Bartfuss cel nemuritor Badenheim 1939 Yaakov Shabtai Trecutul continuu Yehuda Amichai Versuri alese Călătorii A.B. Yehoshua Un divorţ întârziat Amos Oz o pace perfectă
T. Cârmi la zidul plângerii Nathan Zach Versuri alese Dalia

Ravicovitch o haină de foc Dan Pagis Versuri alese David Shahar Palatul vaselor sfărâmate David Grossman Vezi dedesubt: dragoste Yoram Kanius Fiica lui

ARABĂ

Năjib Mahfuz

Aleea Migaq Fântâna şi mormânt Mi ram ar Adunis Versuri alese Mahmud Daewish Muzica unui corp uman Talia Husayn o copilărie egipteană

AMERICA LATINĂ

Rubén Darío

Versuri alese Jorge Luis Borges

Aleph şi alte povestiri Tigrii din vis

Ficţiuni

Labirinturi

Antologie personală

Alejo Carpentier

Explozie în catedrală

Paşii pierduţi

Raţiuni de stat

Regatul lumii acesteia

Gullermo Cabrera Infante

Trei tigri prinşi în capcană

Zorile la tropice

Severo Sarduy

Maitreya

Reinaldo Arenas

Nefericitele peregrinări ale lui

Fray Servand-o

Pablo Neruda

Canto general

A locui pe pământ

Douăzeci de poeme de dragoste şi un cântec de disperare

Cu puteri depline

Versuri alese

Nicolás Guillen

Versuri alese

Octavio Paz

Poeme

Labirintul singurătăţii Cesar Vallejo Versuri alese

Spania, ia acest vas pentru mine Miguel Ángel Asturias Oameni de porumb José Lezama Lima Paradiso José Donoso

Pasărea neruşinată a nopţii

Julio Cortâsar

Şotron

Totul înteţeşte focul Explozia şi alte povestiri Gabriel Garci a Mărquez Un veac de singurătate Dragostea în vremea holerei Grossman

Mario Vargas Llosa

Războiul sfârşitului lumii

Carlos Fuentes

Năpârlirea Terra nostra

Carlos Drunnnond de Andrade

Călătorind cu familia

INDIILE DE VEST

C.L.R. James

Iacobinii negri Viitorul în prezent V.S. Naipaul Un cot al râului o casă pentru Mr. Bisuas Derek Walcott Poeme

Wilson Harris

Quartetul din Guyana Michael Thelwell cu cât le e mai greu Aimé Césaire

Poezii

AFRICA

Chinua Achebe

Totul se destramă

Săgeata lui Dumnezeu

Când nu mai eşti în largul rău

Wole Soyinka

Un dans al pădurii

Amos Tutuoia

Băutorul de vin de palmier şi barmanul său în oraşul morţilor

Cristopher Okigho

Labirinturi, cu urma tunetului

John Pepper Clark

Inrâmplări. Poeme

Avi K. Armah
Cei frumoşi nu s-au născut încă VVA Thiong O Ngngi Un bob de grâu Gabriel Okara Rugămintea pescarului Nadine Gordimer Povestiri
Christina Stead
Omul care iubea copiii Judith Wright Poeme
Less A. Murray
Darul crescătorului de iepuri: poeme
Thoraas Keneally
Cel care face jocurile
Lista lui Schindler
David Malouf
Viaţa imaginară
Kevin Hart
Peniel şi alte poeme
Peter Carey
Oscar şi Lucinda
Illywhacker
INDIA (în lb. engleză)
R.K. Narayan
Ghidul
Salman Rushdie
Copiii miezului nopţii Ruth Prawer Jhabrala
Arşiţă şi praf
J.M. Coetzee
Duşmani Athol Fugard
O lecţie de la aloe Leopold S. Senghor Poeme
CANADA
Malcolm Lowry
La poalele vulcanului
Robertson Davies
Trilogia Deptford îngeri rebeli
Alice Munro
Ceva ce voiam să fi spun
Northrop Frye
Fabule ale identităţii
Anne Hébert
Poeme

Jay Macpherson

Poeme spuse de două ori Margaret Atwood la suprafaţă Daryl Hine Versuri alese

AUSTRALIA ŞI NOUA ZEELANDĂ

Miles (Stella) Franklin

Cariera mea strălucitoare Katherine Mansfield

Nuvele

Patrick White

Călăreţii în trăsură Un smoc de iarbă

STATELE UNITE

Edwin Arlington Robinson

Poeme

Robert Frost

Poezia

Edith Wharton

Nuvele

Vârsta inocenţei Ethan Forme Casa veseliei Obiceiul lumii Willa Cather Antonia mea Casa profesorului o doamnă pierdută Gertrude Stein Trei vieţi

Istoria geografică a Americii Formarea poporului american Nasturi

Wallace Stevens *Poeme* îngerul necesar

Opera postumă

Palma de la capătul minţii

Vachel Lindsay

Poeme

Edgar Lee Masters

Antologia râului Spoon

Theodore Dreiser

Sora Carrie o tragedie americană Sherwood Anderson

Winesburg, Ohio

Moartea în pădure şi alte povestiri

Sinclair Lewis

Babbitt

Elinor Wylie

Ultimele poeme

William Carlos Williams

Primăvara şi restul
Paterson
Poeme
Ezra Pound
Personae: poeme
Cantos
Eseuri literare Robinson Jeffers *Versuri alese* Marianne Moore
Poeme
Hilda Doolittle
Versuri alese John Crowe Ransom Versuri alese
T. S. Eliot
Poeme şi teatru. Opere complete Eseuri
Katherine Anne Porter
Povestiri Jean Tocmer
Bastonul
John Dos Passos
U. S.A.
Conrad Aiken
Poeme
Eugene O'Neill
Lazăr a râs
Vine omul cu gheata
Lungul drum al zilei către noapte e. e. cummings
Poeme
John B. Wheelwright
Poeme
Robert Fitzgerald
Umbre de primăvară: poeme Louise Bogan
Estuare albastre. Versuri alese
Leonie Adams
Versuri alese
Hart Crane
Poeme; Scrisori şi proza
Allan Tate
Poeme
F. Scott Fitzgerald
Redescoperirea Babilonului şi alte povestiri Marele Gatsby

Blândeţea nopţii William Faulkner Pe patul de moarte Sanctuar
Lumină de august Absalom, Absalom!
Zgomotul şi furia Palmierii sălbatici Povestiri Cătunul
Ernest Hemingway
Nuvele Adio arme Fiesta
Grădina Edenului
John Steinbeck
Fructele mâniei
Zora Neale Hurston
Ochii lor îl vedeau pe Dumnezeu
Nathanael West
Miss Lonelyhearts
Milionul rece
Ziua lăcustei
Richard Wright
Băştinaşul
Negrul
Eudora Welty
Povestiri Delta Wedding Mirele hol Bătăile inimii Langston Hughes Poeme
Marea cea mare Hoinăresc şi mă mir Edmund Wilson Ţărmuri de lumină Sânge vărsat pentru patrie
Kenneth Burke
Contrazicere
Retorica motivelor
Joseph Mitchell
Sus în vechiul hotel
Abraham Cahan
Ascensiunea lui David Lewinsky
Kay Boyle
Trei romane scurte
Ellen Glasgow
Pământ gol
Filonul de fier
John P. Marquand
HM. Pulham Esquire
John O'Hara

Povestiri

Numire în Samarra Henry Roth îl poţi numi somn Thornton Wilder

Trei piese

Robert Penn Warren

Toţi oamenii regelui

Lumea e largă şi timpul nesfârşit

Poeme

Delmore Schwartz

Poeme: cunoştinţe de vară

Weldon Kees

Poeme

Elizabeth Bishop *Poeme*

John Barryman

Poeme Paul Bowles Cerul deasupra noastră Randall Jarrell

Poeme

Charles Olson

Maximus: poeme Opere complete Robert Hayden

Poeme

Robert Lowell

Poeme

Theodore Roethke

Poeme Paie de foc

James Agee

Dă-i voie să plece să-i lăudăm pe cei mari (cu Walker Evans)

Jean Garrigue *Versuri alese* May Swenson

Lucruri noi şi alese se întâmpla

Cu alte cuvinte

Robert Duncan întinderea arcului

Richard Wilbur

Poeme

Richard Eberhart

Poeme M.B. Tolson Harlem gallery Kenneth Koch Anotimpuri pe pământ Frank O'hara Poeme

James Schuyler

Poeme

James Baldwin

Preţul biletului Saul Bellow
Trăieşte clipa
Aventurile lui Augie March Herzog
John Cheever
Povestiri
Bullet Park
Ralph Edison
Omul invizibil
Truman Capote
Cu sânge rece
Carson McCullers
Balada cafenelei triste
Inima e un vânător singuratic
Flannery O'Connor
Povestiri
Cei violenţi nu suportă Sânge înţelept Vladimir Nabokov Lolila Foc palid Gore Vidal Myra Breckinridge Lincoln
William Styron *Marşul cel lung* J.D. Salinger
De veghe în lanul de secară
Nouă povestiri
Wright Morris
Ceremonie în copac
Bernard Malamud
Povestiri
Cârpaciul
Norman Mailer
Avertismente pentru mine însumi
Cântecul călăului
Nopţi antice
John Hawkes
Canibalul
A doua piele
William Gaddis
Recunoaşteri
Tennessee Williams
Menajeria de sticlă
Un tramvai numit dorinţă

Vară şi fum
Arthur Miller
Moartea unui comis-voiajor
Edwin Justus Mayer
Copiii întunericului
Harold Brodkev
Povestiri într-un stil aproape clasic
Ursula K. Le Guin
Mâna stângă a întunericului
Raymond Carver
De unde vin
Robert Coover
Să baţi servitoarea
Don Delillo
Zgomot alb
Balanţa
Câinele alergând Mao II
John Crowley
Mic. mare Egipt
Dragoste şi somn Guy Davenport Tatlin!
James Dickev
Mişcare timpurie Mişcare centrală
E.L. Doctorow
Cartea lui Daniel Bâlciul lumii Stanley Elkin la capătul vieţii William H. Gass în inima inimii ţării Norocul lui Omensetter Russell Hoban Riddley Walker Denis Johnson îngeri Fiskadoro Fiul lui Iisus Cormac Mccarthy Meridianul de sânge Suttree
Copil al lui Dumnezeu William Kennedy Ierburi de fier Ciclul Albany Toni Morrison Cântecul lui Solomon Gloria Naylor Femeile din Brewster Place Joyce Carol Oates Pe ei
Walker Percy *Cinefilul* Grace Paley
Micile disfuncţiuni ale omului Thomas Pynchon
V
Strigătul lui Lot 49 Curcubeul gravitaţiei Cynthia Ozick Invidie sau idiş în America Mesia din Stockholm Ishmael Reed
Mumbo Jumbo / Idolul! sperietoarea Philip Roth
Complexul lui Portnoy Viaţa mea de bărbat Zuckerman

înlănţuit: trilogie şi epilog împotriva vieţii Patrimoniu Operaţiunea Shylock

James Salter

Feţe singure Ani lumina Robert Stone Soldaţi de rând Un steag pentru răsărit John Barth Varieteu pe apă Capătul drumului Factorul iarba proştilor Walter Abish Africa alfabetică Cât de german este Febra eclipsei

Eu sunt praful de sub picioarele tale

Donald Barthelme

Patruzeci de povestiri

Tatăl mort

Thomas M. Disch

Pe aripi de cântec

Paul Theroux

Coasta ţânţarilor

John Updike

Vrăjitoarele din Eastwick

Kurt Vonnegut jr.

Leagănul pisicii Edmund White Uitând-o pe Elena Nocturne pentru regele oraşului Neapole James McCourt Time Remaining James Wilcox Baptişti moderni A.R. Ammons Poeme Versuri alese

Sfera: o formă de mişcare John Ashbery

Visul dublu al primăverii

Zile petrecute în casa plutitoare

Versuri alese

Flow Chart

Hotel Lautre amont

Şi stelele străluceau

David Mamet

Bizonul american

Grăbiţi-vă cu plugul

David Rabe

Serpentine de hârtie/ Flamuri

Sam Shepard

Şapte piese

August Wilson

Garduri

Joe Turner a venit şi a plecat
Anthony Hecht
Versuri mai vechi
Edgar Bowers
Convieţuiri
Donald Justice
Poeme
James Merrill Din primii nouă
Lumina schimbătoare la Sandovi
W.S. Merwin
Poeme
James Wright
Deasupra râului. Poeme Galway Kinnell
Poeme
Philip Levine
Poeme
Irving Feldman
Versuri noi şi alese Donald Hall Singura zi Poeme vechi şi noi Alvin Feinman Poeme
Richard Howard
Materii fără titlu descoperiri John Hollander
Reflecţii asupra spionajului
Versuri alese
Tesserae
Gary Snyder
No nature
Charles Simic
Versuri alese
Mark Ştrand
Versuri alese
Viaţa continuă
Portul întunecat
Charles Wright
Lumea celor o mie de lucruri

Jay Wright
Dimensiuni ale istoriei
Dubla invenţie de la Komo J.D. McClatchy
Versuri alese *Restul drumului* Alfred
Cartea lui Elaine Corn
Bolerouri *Un strigăt în mijlocul*
Amy Clampitt *mulţimii*
Spre vest Douglas Crase
Allen Grossman *Revizionistul*
Domul de eter şi alte poeme Rita Dove
Versuri alese
Howard Moss Thylias Moss
Poeme noi *Mici congregaţii*: *poeme*
James Applewhite *noi şi alese* Edward Hirsch
A scrie pe un: *un jurnal* *Măsuri pământeşti* Tony
Eno Kushner *îngeri în America*

Indice
A
Adorno, Theodor, 400 Ammons, A.R… 227, 230, 408 Angelou. Maya, 16 Aquíno, Toma, 67, 69 Ariosto. Ludovico. 6, 110 Aristofan, 17.128.149 *Broaştele*, 183 Aristotel, 12, 149.
Artaud, Antonin. 29
Ashbery, John, 35, 211, 216.227.
230, 406 – 7, 408, 411 Atherton, James. 331 Auden. W.H… 16.65, 280.282.350 Auerbach, Erich, 33.67, 105, 118 Augustin, 67, 69, 74, 81.85, 388 *Confesiuni*, 70
Austen, Jane. 6.190, 196.201 – 209, 237, 260, 328, 342 Chaucer şi, 90 Eliot (George) şi, 261 *Emma*, 201, 206 Johnson şi, 204, 208 – 209 *Mansfteld Park*, 201, 204.205 *Persuasiune*, 190, 200 – 209 *Mândrie şi prejudecată*. 200, 208.341
Shakespeare şi, 203 Woolf şi, 341
Wordsworth şi, 203.205.206.209
B
Babei. Isaak. 266.363 – 364 Bacon, Francis.294 Baddeley. J.F…

267.269 Bair. Deirdre. 392
Balzac. Honoré de 6.115.322.391 Barber. C.L… 203 Barolini. Teodolinda. 78 Barrenechea. Ana Mana. 368
Barthes, Roland, 35 Bate. Walter Jackson. 151.153 Baudelaire, Charles. 6.33.322 Bayley. John, 273.274.275 Beckett. Samuel. 5.9.27.35.62.67.112, 125.164.327, 334.335, 365, 386 – 402 Borges şi. 368
Sfârşit de partidă, 62.337.361.386.389.390.391, 392.394 – 402
Cum e, 389, 390.391 *Dorinţe omeneşti*. 394 Johnson şi. 394
Joyce şi. 386.387.388.391, 397 Kafka şi.352, 354.361.394 *Ultima bandă a lui Krapp*. 201.
386, 393.396.401 – 402 trilogia *Molloy*, *Malone moare*, *Nenumitul*, 273.386.
Murphv. 157.386 – 389 *Proust*. 312, 388, 389 Proust şi. 312.388.389 Shakespeare şi. 62.391.395 – 400 Shelley şi, 392 – 393 *Aşteptându-l pe Godot*. 386.388, 389, 391 – 394 *Watt*, 157 Bell, Quentin, 342 Bellow, Saul, 256 Benjamin. Walter 351…
Bennett. Benjamin. 168.169.181 Bentley. Eric. 231.277.283.286.290
Berkeley. George. 392.393 Bermel. Albert. 135 Bi. shop. Elizabeth. 28.227.234.
245.342.406.408 Blake. William. 26.30.38.40.50.70.159.221.231.240.247.
401
Chaucer şi. 93 Goethe şi. 169.177 *Căsătoria raiului cu iadul*. 142
Whitman şi, 213.
Bly, Robert, 374 Boccaccio, 25, 67, 87.88, 89 *Decameronul*, 89 Borges, Jorge Luis, 6, 362 – 373 *E*I *Aleph*, 66, 376 Beckett şi, 368 Dante şi, 66
Moartea şi busola, 363 – 364.399
De Quincey şi – 369
Relatarea lui Brodie, 368
Dreamtigers, 367
Totul şi nimic, 372
Ficţiuni, 363
Freud şi, 366 – 367
Grădina potecilor ce se bifurcă.

362
Homer şi, 369, 370 *Nemuritorul*. 369.370.371 Kafka şi. 362, 365.366.370.
371
Kafka şi precursorii săi, 370 Labirinturi, 363 întâlnirea din vis, 66 Neruda şi. 374 – 376 Notă despre Walt Whitman, 373 Pierre Menard, autorul lui
Quijote. 122, 362.364 Shakespeare şi, 372.374 *Teologii*, 366
Trei versiuni ale lui Iuda, 366 Tlon, Uqbar, Orbius Tertius, 362.
364
O răzbunare a falsului Basilides.
365
Whitman şi, 372 – 374.376 Boswell, James. 150
Viaţa lui Johnson. 149.161.163 Boyle. Nicolas, 173 Bradbook. Muriel, 279 Bradley. AC… 150.301 Brandes, Georg. 300 Brecht. Bertolt, 31.48 Bree. Germaine. 310.311 Brod. Max, 356 Brontë. Charlotte. 341 Brontë. Emily. 340 Brophy. Brigid. 276 Browne Thomas. 340
Browninng. Elizabeth Barrett, 31.234
Browning. Robert, 6, 168, 252, 253 *Childe Roland a venit în turnul negru*, 110, 252 *Temeţi şi scrupule*, 367 Budgen, Frank, 324
James Joyce şi scrierea lui Ulise. 325
Bunyan, John, 49
Călătoria pelerinului, 112, 255 Burckhardt, Jakob, 19, 35 Burgess, Anthony, 334.
Nimic la fel ca soarele, 157.326 Burke, Kenneth, 155, 198, 223 Burt. John. 343
Byron. George Gordon, 26, 175, 176 – 177, 198, 253
C
Calderdn. Pedro. 43.58, 62.7 h 142, 172 *Viaţa e vis*, 393 Capote. Truman, 20 Carlyle. Thomas, 164, 166, 187 Carpentier. Alejo. 109.362 Carroll Lewis. 338 Cather. Willa, 342 Cavalcanti. Guido. 42.52, 67 Celan. Paul, 164, 232, 237 Cervantes. Miguel de 6, 25, 49, 62, 104 – 118
Dante şi, 68 – 69
Don Quijote. 61, 68 – 69.104.1 OSII 8.346, 348 Kafka şi, 106 Melville şi. 106111.112 Shakespeare şi, 47.61.62.104 – 105.109.110.115.118 Woolf şi. 346.348 Chapman. George. 81 Charity. AC., 80 Chase. Richard. 223 Chaucer. Geoffrey. 6.25.67.78.86 – 103.273

Austin şi. 90.

Blake şi. 93

Chaucer, Geoffrey (continuare) Boccacio şi, 89 Cartea Ducesei, 88 Povestirile din Canterbury, 40.

86 – 89, 90 – 103 Dante şi. 90 – 91 *Casa slavei*, 89

Prologul şi povestea vânzătorului de indulgenţe, 90, 92 – 93, 98 – 103

Shakespeare şi, 40, 87, 91, 92.

94, 96 – 98.100 – 103 Troilus şi Cresida, 102 Prologul şi povestea Târgoveţei din Bath, 40, 41.92, 93, 94 – 97

Chesterton, G.K… 87, 99 – 100.246 Christ, Ronald J., 369 Coleridge, Samuel Taylor, 26, 150, 169, 194.

Mâhnire: *Odă*, 232 Collins, William, 19, 26, 156, Congreve, William, 150 Conrad, Joseph, 13.99.268.340, 369

Cortăzar, Julio, 362 Cowley, Abraham. 156 Cowper. Willliam. 26, 205 Crabbe, Georee. 157 Crane. Hart. 13, 30, 38, 210.234.245.372, 379, 408.

Podul, 226, 228 Croce. Benedetto. 67 Curtius. Ernst Robert. 19.67.80, 83, 164, 165, 167, 173 *Eseu despre literatura europeană*, 186 *Literatura europeană şi Evul Mediu latin*. 165 *Poezia ca perpetuare*. 19

Dame. 6.7.19.25.26.29.30.38.41 – 42.64 – 85.86.221.231.406 Borges şi. 65 – 66 Cervanles şi. 66 – 67 Chaucer şi. 88

Convivio, 73

Divina Comedie, 6, 19.32.42, 54, 64 – 85.221 Eliot (George) şi, 257 Goethe şi, 186, 188 *Infernul*, 42, 71 – 73, 78, 84 *Viaţa nouă*, 75, 79 *Paradisul*, 66, 82, 260 Petrarca şi, 85, 88 *Purgatoriul*, 42.54, 75.78 Shakespeare şi, 42 Vergiliu şi, 46, 78, 83, 84 David, regele, 65 Day, Lanţ, 49 de Bolla, Peter, 11 Defoe, Daniel, 340 de Man, Paul, 29, 406 De Quincey, Thomas, 340, 369 Dickens, Charles. 6.49, 192, 246 – 253.

Casa umbrelor, 246 – 253 Browning şi, 252 *David Copperfield*. 246 Joyce şi, 248 – 249 Kafka şi. 246.247.249 *Documentele postume ale clubului Picku ick*. 251 *Poveste despre două oraşe*, 249 Dickinson, Emilv. 6, 31, 62, 211, 222.229.231 – 245.

Emerson şi. 233.238.240.244 Kalka şi, 234 Nietzsche şi. 242 *Poemul 25*8.238 – 241 *Poemul 41*9, 236 – 237 *Poemul 62*7, 241 – 244 *Poemul 761* („*Din gol în gol*"), 232 – 234

*Poemul 79*9.243 *Poemul 110*9.235 – 236 *Poemul 115*3, 237 – 238

Poemul 1733.244 Stevens şi. 232.234.239.245 Wordsworth şi. 239.240 Dodds. E.R… 168 Donaldson. E. Talbot. 90.92.97 *Lebăda la izvor*. 40 Dostoievski. Feodor. 6.27.43.59.92.98.103.146.251

Idiotul, 106 Dreiser, Theodore, 20 Drvden. John. 26.45.52, 87.137.156.

E

Echévarria. Roberto González. 113, 385

Edwards, Lee, 260 Eliot, George, 6.201, 202.251.254 – 262, 328 *Adam Bede*. 49 Austen şi, 261 *Daniel Deronda*, 257, 261 Dante şi, 257 Lawrence şi. 254 *Middlemarch*. 253, 254 – 262 *Silas Marner*, 254 Woolf şi, 259 – 260 Wordsworth şi. 255 Eliot. T.S., 13, 30.65, 67.122.149 – 150, 155.211.216.226.229.327, 372.389.390.402.404, 406

Omor în catedrală. 122 Ţara pustie. 157

Ellmann. Richard. 260.325.328, *James Joyce*. 386 Emerson. Ralph Waldo, 17.48.119 – 120.123.145.149.157.187, 233.341 *Modalitatea de a trăi*, 218 Dickinson şi, 238.240.242.244 *Adresa şcolii de teologie*. 225 *Experienţă*. 124 *Reprezentanp*. 36.62.145 *Shakespeare*; *sau Poetul*. 145 Whitman şi. 212.216.218.220.222.224

Empson. William. 141.155.222.234 – 327

Dumnezeul lui Milton. 24 Euripide. 71.149.183.

Ezechiel. profetul. 77

F

Faulkner. William, 13, 20.229, Felstiner, John, 377 Ferguson, Francis, 67 Fernandez, Ramón, 133 Fielding, Henry, 106, 190 Fields, W.G. 199 Fitzgerald. F. Scott, 13, 20 *Blândefea nopţii*. 258 – 259 Fjelde, Rolf. 279

Flaubert, Gustave, 6, 106, 202, 247, 253.322, 329, 353 Fletcher, Angus, 235 *Culorile minţii*, 107 Fletcher, John, 51, 62 Forster, EM., 248 Foscolo, Ugo. 67 Foster, Kenelm, 80.

Foucault. Michel. 33.35.45.50.

407

Fowler. Alastair. 20.

Fraenkel. Hans. 168 Frame. Donald M… 121.128, 1*36 *Descoperirea omului la Montaigne*, 123

Freccero. John. 25.67.6870.84.85.190

Freud. Sigmund. 6.18, 23 – 24.27.32.47.70, 83.91.121.125.187.236.244.274.278.292 – 309.314.315.324 Analiză

finită şi infinită, 83 Dincolo de principiul plăcerii, 295.308 Borges şi. 367 Unele mecanisme nevrotice în gelozie, paranoia, şi homosexualitate, 311 Civilizaţia şi conflictele ei, 343 Inhibiţii, simptome şi anxietate. 295.308

Interpretarea viselor. 295.299 Kafka şi. 351.357.360 Milton şi. 137 Montaigne şi. 128 *Moise şi monoteismul*. 293 *Plângere şi melancolie*. 393 Proust şi. 311 – 312

Freud, Sigmund, (continuare) Personaje psihopate pe scenă, 301 – 302

Shakespeare şi, 50 – 51, 55, 62, 152, 292 – 309 Câteva tipuri de personaje întâlnite în opera psihanalitică, 304 – 305 Tema celor trei sicrie, 55, 303 Trei eseuri despre teoria sexualităţii, 50, 299 Woolf şi, 343 Friedrich, Hugo, 125 Frost, Robert, 26, 193, 199.

Frye, Northrop, 43, 155, 251.387 Fuentes, Carlos, 362

García-Berrio, Antonio. 63 García Lorca, Federico, 383 García Márquez, Gabriel, 35.362 George, Ştefan, 9, 71, 164 Ginsberg, Allen. 211, 224 Glasheen, Adaline, 332.334 Gioaccino da Fiore. 80 Goethe, Johann Wolfgans von 6.

12, 38, 43, 47.51, 58.61.106.139, 142, 149.164 – 188.226 Blake şi, 177 Byron şi, 177 Dante şi, 186, 188 *Faust*, 168 – 171: Partea I, 169, 175, 176, 177, 178 – 183: Partea a II-a, 169.171 – 180.179 – 180, 278.286.287.289. Ibsen şi, 186.187.277.278.

284.286, 287 Joyce şi. 177 Kafka şi. 353.355.361 *Maxime şi reflecţii*. 165 – 166 *Shakespear und kein Endel*. 171 Shakespeare şi. 58.166.168.

171 – 172.175.177.178 Tolstoi şi. 272 – 273 *Trilogies der Leindenschaft*, 167 *Divanul apuseans-răsărirean*, 165 Whitman şi, 179

Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister, 171 – 172 Wordsworth şi, 164 Goldmann, Lucien, 135 Goldsmith. Oliver, 157 *Satul părăsit*, 333 Gdngora y Argote. Luis de 62 Gorki, Maxim, 263, 264, 271, 272 Gower, John, 88 Gramsci, Antonio, 22 Griffin, Robert, 159 Guichamaud, Jacques. 129.133 Guillen Nicolás, 362

H

Hardy, Thomas, 248, 340.345 Hart, Kevin, 12

Hawthorne, Nathaniel, 20.62, 146, 310.368

Hazlia, William. 30, 60.160.162.190, 194.198, 341.342.410 *Personaje din piesele lui Shakespeare*, 31 *Despre poezie în general*, 100 –

101
Citi hei cărţi de demult. 410 Hegel, G.W.F., 12.48.54, 360 *Filosofia artei*. 58 Heine, Heinrich. 17.48.164.354 Heller. Erich, 167.168, 175 Hemingway, Ernest, 13.20.219.274.331.
Pentru cine bat clopotele, 266 Herbert, George. 43 Hesiod. 9
Higginson. Thomas Wentworth, 231, 242
Hill. Geoffrey, 280 Hodgart. Mathiew. 149.331.337 Hölderlin. Friedrich. 28.62.164 Hollander. John. 132 Homan. Sidney. 398 Homer. 9.10.35.48.64.79.149.267.272.369.370 *Iliada*. 19, 27.30 *Odiseea*. 71.325 Hopkins. Gerard Manley. 223
Horaţiu, 19, 71
Howard. Donald R., 86, 87.88, 90.91, 93, 95
Hugo, Victor, 48, 71, 174, 253 Huizinga, Johan, 281, 346 *Homo ludens*, 108 Huxley, Aldous, 360
I
I (autor al Bibliei iudaice). 8 – 9, 57, 90.142, 351
Ibsen. Henrik. 3.12, 38, 38.62, 276 – 290
Brand, 278 – 279, 280 – 282, 290 *împărat şi galileean*, 289 Goethe şi. 186 – 187, 277, 278, 286, 287, 288, 289 *Hedda Cabler*, 276 – 277, 279, 283.288.289, 290.331 Joyce şi. 284.328, 331 *Peer Gxnt*. 186.187, 222, 277278 – 279, 281 – 290 Shakespeare şi. 276.277.279.287
Când noi cei morţi ne vom trezi. 288.328
Iisus Ben Sirali, 74
J
James, Henry. 3, 13, 20.202, 210.217 – 218.221, 229.253, 262.266.328
Janouch. Gustav, 351 Jarry. Alfred. 398 Johnson. Samuel. 6, 26.45.
149 – 163.182.190.347.404. Austen şi. 205, 209 Beckett şi. 393.394 *Viaţa l-ai Milton*. 160 *Vieţile poeţilor*. 156.159 *Londra*. 157
Milton şi. 150, 156.159 *La moartea unui prieten*. 155 Pope şi. 151.157.159 *Rasselas*, 149.156
Shakespeare şi, 53, 55.
151 – 154.159, 160, 161 – 163 *Deşertăciunea dorinţelor omeneşti*, 157. i59 Jones, Ernest. 294, 302 Jonson. Ben. 24.42.47.129, 157, 173, 246

Joyce, James. 5, 6, 45, 63.67, 324 – 339, 340, 366, 399 Beckett şi. 386, 388, 389.392, 399
Dickens şi, 248 *Exiluri*, 394
Priveghiul lui Fumegan, 5.6.
177, 273, 324, 325, 331 – 339 Goethe şi. 177 Ibsen şi, 276, 328, 331 Shakespeare şi, 63, 324 – 326.
328, 330, 333 – 334 *Ulise*. 63.157, 202, 222.324, 325 – 330, 332 – 333
K t
Kafka. Franz. 6, 63.324.343.350 – 361
America, 350 *Aforisme*. 355 – 356 Beckett şi, 352 – 353.355.361, 361, 394
Caietele octavei albastre. 355, 356
Borges şi. 362.365.366.367.368
Pasagerul. 350 *Castelul*. 350, 359 Cervantes şi. 105 *Doctorul de ţară*. 350.357 – 358 Dickens şi. 247.249.251 Dickinson şi. 234 Freud şi. 350.354.355.357 Goethe şi. 352.355.361 *Marele zid chinezesc*. 350.355 *Vânătorul Gracchus*, 350 *Cercetări asupra unui cane*. 353 *Scrisorile lui*. 350 – 351.353 – 354.360
Metamorfozele. 350
Kafka, Franz, (continuare) Shakespeare şi. 360 – 361 Procesul, 350, 359 Adevărul despre Sancho Panza. 106
Kant, Immanuel, 6, 12
Keats, John, 26, 176, 194, 237, 322
Pe mare, 339
Kenner Hugh, 327, 329389, 397, 398, 400, 401, 402 Kermode, Frank, 258 *Forme ale atenţiei*, *1* Kierkegaard, SOren, 47, 54, 277 *Frică şi cutremurare*, 352 Kilgour, Maggie, 124 Knight, G. Wilson, 155 Kurosawa, Akira, 409
L
La Boetie, tienne de 124 Lacan, Jacques, 292 Lampedusa, Giuseppe Tomasi di 17 Lawrence. D.H... 211, 222.248.340 *Coroana*, 344
Eliot (George) şi. 254.257 *Cangurul*, 344 *Şarpele cu pene*. 344 *Curcubeul*, 258, 344.
Whitman şi, 229 – 230 *Femei îndrăgostite*. 254.344 *Lazarillo de Tormes*, 114 Le Guin. Ursula. 233 Lentricchia. Frank. 29 Lessing, Doris,

257 Levin, Harry, 335 Lewis, C.S…25.65 Longinus. 9

Looney. J. Thomas. 50.51 *Shakespeare Identificat*. 293 Lucretius. 83.84 Lugones. Leopoldo. 367 Lukács. Georg. 178 Luna. Isaac. 356 Lüthy. Herbert. 123

M

Macaulay. Lord, 340 Machaut. Guillaume, 88 McMaster, Juliet, 202 Madariaga, Salvador de 62 Mailer, Norman, 21, 123, 224 *Seri antice*, 21, 183 Malcolm, Norman, 266 Mallarmă, Stéphane, 16 Mann, Jill, 91

Mann, Thomas, 106, 166, 167, 173 – 174, 268

Mărturisirile escrocului Felix Krull, 167.

Doctor Faustus, 167 Fantezie despre Goethe, 166 Freud şi viitorul, 166 Goethe şi Tolstoi, 166, 272 Goethe ca reprezentant al epocii burgheze, 166

Manzoni, Alessandro, 48, 61 Marcu, Evanghelistul. 9 Marlowe. Christopher. 12, 31.42.47.52.56, 87.98.137, 144.145.174, 306 Marvell, Andrew. 26 Marx. Karl, 23, 36 Maude, Aylmer, 267 Meisel, Perry, 340 Melville. Herman. 13.20, 34.59.73 *Moby Dick*, 62, 106.112 Menchaca, Frank, 384 Meredith, George, 345

Eseu despre comedie, 128 Merrill, James, 406, 408 Meyer, Michael, 286 Michelangelo, 293 Middleton, Thomas. 7 Mill. John Stuart. 247 Miller. Henry, 224 Milton. John. 6.25 – 26.30.62.64.137 – 148.221.411 *Căderea lui Adam din Paradis*.

144.145 Freud şi. 137 Johnson şi, 150 – 151.155.

159 – 160

Marlowe şi. 144 – 145

Despre Shakespeare, 138 *Paradisul pierdut*. 24 – 25.70, 81, 137 – 147, 150 *Paradisul regăsit*, 139 *Samson agonistes*. 139 Shakespeare şi, 44 – 46, 137 – 148 Mohammed, Abdul Jan, 404 Molan. Ann, 205 Molière, 6, 49, 61.119.128 – 136, 251.

Don Juan, 47, 130 *Bolnavul închipuit*, 129 *Mizantropul*, 119, 129.130 – 135 Montaigne şi. 119, 134, 135.136

Shakespeare şi, 47, 61, 119, 128, 130 – 133 *Tartuffe*, 129.130 Molina, Târso da. 62 Montaisne. Michel. 6, 28.35, 47.104.118.119 – 128, 150 *Eseuri*, 119, 120, 124 – 128 Freud şi, 128 Molière şi. 119, 135 – 135 *Despre experienţă*. 123.125.127 – 128, 136

Despre fizionomie. 125 – 126 Despre tristeţe, 124 Asupra unor

poezii de Virgiliu. 121
Sentimentele noastre ne depășesc. 124 Pascal și, 121 – 123 Moore. Marianne. 234.342.408 Moore. W.G… 133 Morgan. Susan. 206 Morgann, Maurice, 163 Murdoch. Iris. 255 Myers. F.W.H., 256
N
Nabokov. Vladimir. 367 Neruda. Pablo. 6.62.210.362.374 – 379
Borges și. 375 – 376 *Canto general*. 374.376 – 377.378.381
Culmile Machu Picchu. 377 – 378 *Poporul*, 378 *Locuind pe pământ*. 383 Whitman și, 229, 374 – 375.376 – 378, 380, 382, 383.384 Nietzsche, Friedrich, 14.34, 35.47.98, 119, 149, 162.165.169, 173, 174, 187, 200.240, 241, 254, 264, 357, 359.409 *Genealogia moralei*, 355 *Așa grăit-a Zaratustra*. 169.222, 355
Dorința de putere, 242 Nuttall, A.D… 39
O
Olson, Charles, 34 O'Neill, Eugene, 229 Ortega y Gasset. José 62.
Meditații despre Quijote. 116 Ovidiu, 71, 87
Oxford, conte de 52.293, 294.295
P
Parrinder, Patrick. 334 Pascal. Blaise. 121 – 123, 127 *Cugetări*, 122
Pater, Walter. 6.182.312.341.348.349, 359.411
Pavel, Sfântul, 19.40, 97, 143, 336 Paz. Octavio, 362, 380 *Arcul și lira*. 379 Pessoa. Fernando. 6.379 – 385 *Odă maritimă*. 383 *Mensagem*, 379 *Odă*. 383
Salutări lui Walt Whitman. 382 – 383
Hoinărind. 384 Whitman și. 381 – 385 Petrarca. 19.67.75.84.85.87.190 Pândar. 25.30.71.
Pinter. Harold. 390
Platon. 9.12.27.30.32.36.48.
149
Plutarh, 123
Poe, Edgar Allan, 229.253, 366 Poirier, Richard, 218 Pope, Alexander, 26, 45.151, 156, 157 – 159 *Dune iada*, 157 *Epistole*, 158 *Eseu despre om*, 158 *Iliada* (traducere), 157, 158, 159 *Spargerea zăvorului*, 158 Pound, Ezra. 13, 67, 211.221, 372, 408
Proust, Marcel. 6, 28.63, 146, 201, 310 – 323
Beckett și, 312 – 313, 388 – 389 *Captiva*, 313.319, 320.

Oraşe de câmpie, 313 Freud şi, 311 Fugara, 313, 320 în căutarea timpului pierdut. 6.310 – 323
Shakespeare şi, 310 – 311, 314, 315
O dragoste a lui Swann, 315 Swann, 313
Timpul regăsit, 320, 322 *Within a Budding Grove*, 317 Puşkin, Aleksandr. 48.61 Pynchon, Thornas, 20.35, 390.406.407, 411
Strigătul lui Lot, 406 Curcubeul gravitaţiei, 50
Q
Qualls, Barry. 255 Quinney, Laura. 159
Adevărul sumbru. 270
R
Rabelais, François. 97.120.410 Racine. Jean. 58.60.61.122.134.389
Ramalho de Sousa Santos, Maria Irene. 380
Ricli, Adrienne. 28, 23.331
Richardson, Samuel, 190 *Clarissa*, 204, 321 Rilke, Rainer Maria, 237 Rimbaud, Arthur, 38, 52 Rivers, J.E., 311, 313 Robertson, Ritchie, 354, 355 Rodríguez Monegal. Emir, 367 Rojas, Fernando de 62, 110 Rorty, Richard, 242 Rossetti, Dante Gabriel, 67, 84 Roth, Philip, 351
Operaţiunea Shylock, 354 Rousseau Jean-Jacques, 135 Rouff. Gane, 206 Ruskin, John, 201, 312, 320.322, 345
S
Sackville-West, Vita. 346 Sainte-Beuve, Charles, 340 Sanctis. Francesco de 67 Santayana, George. 80, 83
Trei poeţi filosofi, 79 Santi. Enrico Mario, 375 Sappho, 31 Savage, Richard. 156 Sayers, Dorothy L. 65 Schelling. Friedrich. 106 Schiller, Johann Friedrich, 58 Scholem. Gershom. 351 Schopenhauer, Arthur. 355, 365.
389, 397.401 Scott, Walter, 340 Screech. M.A… 120 Seneca. 71.115, 123 Sewall, Richard. 239 Shakespeare. Wiliiam. 6.7.9.19.
20.23.24.25.26.27.31.32.
35 – 36.38 – 63.78.81.221.222.
246.251.253.265.272.347.
360.406.407.408.409 – 410 *Antoniu şi Cleopatra*, 39.272 *Cum vă place*. 110.203, 279 Austen şi. 203 Beckett şi. 63390.395 – 401 Borges şi. 370.372 *Cardenio*. 62
Cervantes şi. 47.62104.

109 – 110, 115, 118 Chaucer şi. 39 – 40, 87, 91, 92, 96 – 98, 101, 102 – 103 *Coriolan*, 24 *Cymbeline*, 82, 142 Dante şi, 66
Freud şi, 50/51.55, 62, 152, 292 – 309.
Goethe şi. 58.166.168.
171 – 172, 175.176.178 *Hamlet*, 35, 44, 54.57, 59, 106, 119, 131, 132, 134.142.
143, 145, 172, 175, 187, 360 – 361; *Sfârşit de partidă* şi, 389 – 399, 394, 395, 396 – 397, 399; o lectură a lui Freud, 293, 294, 296 – 302, 307; *Ulise* şi, 325 – 327, 330.333
Hesel şi, 58 – 59
Henric al IV le-a. 12.39.96.287, 400
Henric al V-lea.94 Ibsen şi, 279.280.283 Johnson şi, 53.55, 150.151 – 154.160 – 163
Joyce şi, 63, 324 – 339 *Iuliu Cezar*, 307, 337, 406 Kafka şi, 360 – 361 *Regele Ioan*, 39 *Regele Lear*. 12, 42 – 43.44.47, 49, 50, 52, 52.53, 105, 145.152, 271, 338: o lectură a lui Freud, 303.304 *Zadarnicele chinuri ale dragostei*, 39, 176, 336.397 *Macbeth*, 43.50.54.397;
Priveghiul lui Finnegan şi. 338: o lectură a lui Freud. 304 – 306.308 – 309: *Paradisul pierdut* şi. 138.142.143, 145 – 146
Măsură pentru măsură. 43.54.115.161
Neguţătorul din Veneţia, 39.43 Visul unei nopţi de vară. 39 Milton şi. 44 – 46.137 – 148
Molière şi, 61, 119 – 120, 131.
132, 133
Othello, 12, 91, 311, 328; Paradisul pierdut şi, 138.140 – 147
Proust şi, 311, 313 *Răpirea Lucrepei*, 44 *Richard al III-lea*, 12, 39 *Romeo şi Julieta*, 39, 58, 132 *Furtuna*, 43 *Timon din Atena*, 300 *Titus Andronicus*, 11, 39, 98, 137 Tolstoi şi, 48 – 50, 62, 265 – 266.268 – 269, 272
A douăsprezecea noapte, 42, 196, *Cei doi nobili înrudiţi*, 51 *Venus şi Adonis*, 44 *Poveste de iarnă*, 311 Woolf şi. 341.342 Wordsworth şi, 191, 196 – 197 Shattuck, Roger, 310, 312.323 Shaw, George Bernard. 41, 49.280 *înapoi la Matusalem*. 370, Shelley. Percy Bysshe. 26.48.142.
165.176, 235 *Alastor*. 195 Beckett şi, 392
Divina comedie (traducere), 75 – 76 *Epipsychidion*, 70 *Triumful vieţii*.75, 345 Woolf şi. 344 – 345 Wordsworth şi, 195 Shklovski. Victor. 266 Shoaf. R.L. 99 Singleton. Charles. 67.78 Smollett, Tobias, 106 Snell.

Bruno, 17.168 *Evoluţia gândirii*. 149 Socrate. 32.36.123.125.127 Sommer. Doris. 377 Sofocle. 58.298.298 – 300 Spenser. Edmund. 26.27.92.137 *Crăiasa zânelor*. 331 Spitzer. Leo. 80.117.118.384 Stanford. W.B… 71 Stein. Gertrude. 33.408 Stendhal. 48.61.106.202.253.322 Steme. Laurence. 106.340.344

Stevens. Wallace. 26, 29.30.44.51, 67, 71, 124, 138, 234.

Anecdota borcanului, 29 *Zori de toamnă*, 232 Dickinson şi, 233234, 239, 245 *Poeziile climatului nostru*, 239 Whitman şi, 211, 220 Stevenson, Robert Louis, 345 Stoppard, Tom, 396

Rosencrantz şi Guildenstern sunt morţi, 396

Stowe, Haniet Beecher, 49 *Coliba unchiului Tom*. 50, 268 Swenson, May, 31, 234.

Swift, Jonathan. 90, 153

Povestea unui poloboc, 104 Swinbume. Algemon Charles, 336

T

Tave Stuart, 202 – 203, 206 Tennyson, Alfred. 13, 157, 222 *Odă la moartea ducelui de Wellington*. 31 Thomson, James, 26 Thoreau. Henry David. 228.229 Thurber. James. 76 Tiţian. 49 Tolkien. J.R.R., 64 Tolstoi, Lev, 5 – 6.12, 24 – 28, 35 – 65, 137.166, 177.186.191.199 – 202.210.222.246.253, 263 – 275, 280 – 281, 356.359.408

Dante şi, 265 *Diavolul*, 264 Goethe şi, 272 *Hogi Murad*. 271 – 275 Hemingway şi. 266 Homer şi, 267 *Sonata Kreutzer*. 264 *învierea*. 264 Shakespeare şi. 268 – 269 *Shakespeare şi drama*. 48 *Război şi pace*. 266 *Ce este arta*? 48.271 Wordsworth şi. 264 Troţki. Leon. 221

Turgheniev, Ivan, 48 Tumell, Martin. 134 Twain, Mark. 13.20, 106, 229

U

Unamuno, Miguel de 105 – 114

V

Valesio. Paolo, 68

Vallejo, Cesar, 362

Van der Berg, J.H., 145

Vargas Llosa, Mario, 362

Vega, Lope de 58, 60, 62, 117, 172

Vico, Giambattista, 3, 67

Ştiinţa nouă, 5 – 6.38, 66 – 67, 81 173, 187, 190, 198, 285

324, 330, 336 Vidal, Gore. 20 Villon. François. 336 Virgiliu,

25.35.46.67.70.75 – 84 167, 411 *Eneida*, 78 Voltaire, 48

W

Wagner. Richard. 338 Walker. Alice, 28.49, 257.410 *Meridian*, 28 Webster, John, 45 *Diavolul alb*, 140 Weingând. Hermann, 168 Welsh, Alexander. 257 West, Nathanael. 20 Wharton. Edith, 342 White, Hayden. 33.

Whitman. Walt. 6 – 7.13.26.30.38.

62.119.123.157.179.186.

190.210 – 241.249.296.348.

362.372 – 385.407 Sunt în reflux odată cu oceanul vieţii. 216 Blake şi. 231 Borges şi. 372 Miez de noapte clar. 211

Pe bacul Brooklynului, 210 *Bâtăl de tobă*, 217 Emerson şi, 212 Gothe şi, 179 Hopkins şi, 223 *Ultima invoca ţie*, 218 Lawrence şi, 229 *Fire de iarbă*. 210 Neruda şi. 229

Din leagăn în infinitul balans, 210

Pessoa şi, 379

Poem despre Walt Whitman, *un american*, 216 *Cei care dorm*, 210 *Cântec despre mine însumi*. 210 *Eul spontan*. 217 Stevens şi. 211 *Pe când înflorea liliacul*. 210 Woolf şi. 348 Wilbur. Richard, 130 Wilde, Oscar, 16 Williams, Charles, 70 William Tennessee, 229 Williams, William Carlos. 211 Wimsatt, William K... 235 Wittaenstein. Ludwig. 12, 233, 238.

266, 270, 271, 301.354 Wolfe. Tom, 20 Woolf, Virginia. 6, 340 – 349 Austen şi. 341 *Între acte*, 340 Cervantes şi, 346 Eliot (George) şi. 259 Freud şi, 343

Cum ar trebui cineva să citească o carte, 347 Doamna Dalloway.340 Orlando. 340 Pater şi. 341 O cameră proprie. 340 Shakespeare şi. 431

Shelley şi, 344 *Trei guinee*, 340 *Spre far*, 340 *Valurile*, 340 Whitman şi, 348

Wordsworth, William. 6, 10.26 – 27, 38.77.157.164.167, 169, 190 – 211.221, 226, 232, 235, 239, 240, 254 – 255, 264, 273.296.359, 404 Austen şi, 203 *Mărginaşii*, 197 Byron şi. 198 Dickinson şi, 240 *Elegii*, 239

Eliot (George) şi, 255 Goethe şi, 167 *Michael*, 199

Odă: Sentimentul nemuririi, 206 Bătrânul cerşetor din Cumberland, 198 Casa ruinată, 194 Shakespeare şi, 191 1 r

Shelley şi, 194 Tolstoi şi, 264 Wright, James. 230
Yeats. William Butler. 6, 28, 67.71.84.168.176, 210, 221, 237.296, 320.329.350, 390.397, 398, 408
Zucker. A.E... 288

POSTFAŢĂ

IMPORTANŢA DE A FI CANONIC

Canonul

În principiu, *canonul* era un instrument ce servea la măsurarea lungimii. În latina târzie un *canonicus* „cleric" era numele dat unuia dintre interpreţii *canonului bisericesc*. Aparent Independent de termenul religios, sensul curent din română, asociat cu chinul de a face ceva (*a canoni*, *a se canoni*), trimite, în ultimă instanţă, tot la stricta rigoare ecleziastică, desemnând pedeapsa dată de biserică pentru abaterea de la un *canon*. Semantic, termenul acoperă următoarele posibilităţi în marea majoritate a limbilor moderne, refăcând latinescul *canon*: 1. regulă, dogmă bisericească, tipic (mai ales al serviciului religios); 2. regulă sau principiu general, criteriu, normă sau axiomă (ca, de pildă, un canon logic sau gramatical, ori canoanele criticii); 3. listă de texte biblice acceptate de către bisericile creştine ca sfinte, adică purtătoare ale adevărului revelat al lui Dumnezeu şi, ca atare, servind drept standard în slujba oficiată de preot, precum şi în întreaga conduită morală a bunului credincios; 4. listă de sfinţi recunoscuţi de Biserică (în urma *canonizării*); 5. regulă de credinţă ratificată de către Papa de la Roma; 6. parte a liturghiei dintre începutul laudei aduse Domnului şi „Tatăl nostru"; 7. (*muz.*) compoziţie pe mai multe voci, fiecare dintre acestea reluând aceeaşi melodie numită subiect şi combinându-se într-un efect armonic special, bazat pe imitarea unicei structuri muzicale astfel interpretate; 8. listă de autori socotiţi fundamentali într-o literatură anume; listă de opere atribuite unui autor de vază[15]. Atrage atenţia ideea de *strictele* impusă *evaluării* pe care o implică un gen sau altul de *canon*. Prezentă

[15] în întocmirea listei de mai sus am compilat date furnizate de următoarele dicţionare: Britannica World Language Dictionary, Encyclopaedia Britannica Inc., Chicago, Funck & Wagnallas Company, New York. 1964; The Oxford Illustrated Dictionary, Oxford la Clarendon Press, 1975; Cambridge Twentieth- Century Dictionary. Chambers, Edinburgh. 1977: Dicţionarul explicativ al limbii române, Editura Univers Enciclopedic. Bucureşti, 1996.

în fiecare dintre regulile, criteriile, categoriile, taxonomiile sau formalizările de mai sus, evaluarea înseamnă, în mod evident, *ierarhie*. Primitivul *canon* nu făcea decât să stabilească o scară a valorii printr-o simplă măsurătoare.

Pentru a înţelege cât de clar se prezentau lucrurile lumii înainte de orice sofisticare tehnică, să poposim un răstimp asupra etimonului din greaca clasică. Un kovtâv era: 1. În general, orice băţ sau vargă dreaptă; 2. vergea la războiul de ţesut, folosită ca suveică pentru a trece firele de beteală (*m*) *v* (*ov*) prin rostul firelor de urzeală (*pixog*); 3. linie sau riglă folosită de zidari sau dulgheri pentru a trasa liniile drepte; 4. acul sau limba balanţei; 5. *xaydvec* (*pl.*), orificiile fluierului sau clapetele unui instrument de suflat. În epopeile homerice *xavdveq* erau numite şi barele care fixau pe dinăuntru scutul de braţul care-l purta. În latina clasică, *xavcâv* era tradus prin *regula* sau *norma*, cu trimitere vădită la reglare, standardizare şi normare, în urma unei operaţiuni de evaluare. Astfel, sintagma *xavdveg* povucof din scrierile lui Plutarh fusese descifrată de romani drept „epoci principale", adică acele anume timpuri care, ca punct de început (*principium*) al istoriei, treceau totodată drept *principiu* de apreciere. Nu putem separa un topos precum „*Ubi sunt qui ante nos*…?" – „*Ou şont les neiges d'antan*?" la Villon – de sentimentul care îl alimentează: pierderea ireversibilă a măreţiei, dorinţa irepresibilă de întoarcere la origini, cu încredinţarea că timpurile de altă dată sunt şi *modelul* pe care încercăm să-l urmăm nu fără dificultate, nu fără conştiinţa decadenţei sau cel puţin a propriului nostru epigonism. Nu putem, cu alte cuvinte, separa pe *ăp%rj* „început, origine, cauză primă" (ca în *ăpxaixdq* „de început, incipient" sau *ăpxoa Kdq* „bătrân, arhaic") de *ăpxrf* „loc suprem, suveranitate, importantă supremă, dominaţie" (ca în *af deplori* „autorităţile, magistraţii", de unde şi derivate precum *arhetip*). Îngemănarea într-unul şi acelaşi termen sau în variante ale acestuia a ideii de *început* cu cea de apreciere a *valorii* of *ăpxoaoi* (erau Părinţii sau Profeţii Noului Testament) nu pare a fi întâmplătoare nici în formulări obişnuite, de pildă în sintagma academică românească *ediţie princeps* sau în referirea, în vocabularul şcolăresc englez, la directorul şcolii ca *the principal*. Ambele trădează, în ultimă instanţă, sensul latinescului *princeps*. Şi nu alta este logica greu traductibilului substantiv englezesc *pattern* „model, şablon, ţipai", variantă a lui

patron, la rându-i corupţie a lui *pater*.

Surprins în formula biblică de *principiu* „La început a fost Cuvântul", rostul valorii măsurabilă şi comensurabilă cu punctul originar al lucrurilor ne indică nivelul metafizic la care se săvârşeau operaţiunile axiologice cu bătaie lungă. În plan lumesc, canonul se putea mula pe conturul fizic al evaluatorului, copiind antropomorfic axiologia *patronată* de *Tatăl* Creator, măsura şi punctul zero al firii. Formule precum „un cot de pânză". „o palmă de pâmânf „un deget de vin" nu au altă raţiune decât aprecierea valorică a dimensiunilor cu ajutorul canonului de odinioară. *Kocv Ov* „vergea de măsurat" era din acelaşi câmp semantic cu *Kăvva* „trestie", care a dat lat. *canna* <fr. *canne*> engl. *cane*, denumind şi bastonul am trestie, folosit la umblat şi la măsurători. Pe potriva piciorului, al cănii dublet ocazional era. bastonul delimita lungimi, lăţimi şi adâncimi şi nu diferea calitativ, ci numai cantitativ de engi. *fathom* <engl. veche *fcehm* „stânjen" „echivalentul a două lungimi de braţ întins. Vedem de aici cât de intim legat era trupul uman de cele din jur şi cum se raporta la acestea, oferindu-se pe sine ca etalon. Ba chiar, în greaca clasică, *Kavetiv* putea fi întruparea ca atare a justei măsuri, precum în celebra sculptură a lui Policlet, cunoscută iniţial drept *Kavetiv* şi botezată ulterior cu numele transparent de *Aoprtpdpoc* adică „purtătorul de ştafetă". Statuia reprezenta un tânăr atlet în poziţie de repaus, cu piciorul stâng uşor fandat, braţul drept odihnindu-se pe lângă coapsă, iar celălalt sprijinind de umăr ştafeta, început şi sfârşit al unei curse pentru supremaţie. Omologată ca imagine a corpului uman perfect, statuia era un model, *modelul de imitat*, nu numai din pricina frumuseţii fizice etalate – pe lângă membrele perfect echilibrate impresionau musculatura armonioasă, tunsura elegantă şi gâtul ferm ci şi prin subtilele referiri la măsurarea excelentei. Îşi merita, nu încape îndoială, numele de *Canon*. Cu cât mai precis mimetice erau reiterările acestui *pattern*-reper, cu atât mai mari şansele recunoaşterii, adică ale aprecierii şi ale includerii în *canon*.

În termeni similari gândim, în fond, şi *canonul literar*. Pentru a-l defini spunem, de regulă (sic), că este lista textelor de *referinţă* ale unei literaturi, amintindu-ne doar difuz că *refero*, *referre* aveau ca participiu trecut pe *relatum*, care, aidoma substantivului *relatio*, indica „aducerea înapoi", adică la punctul de plecare, pentru a stabili o relaţie

justă. Ori spunem că este vorba de texte *de antologie*, ignorând *că-av doăoyfa* însemna „buchet de flori** (sens adormit în *florilegiu* <fr. *florilege*> lat. med. *florilegium*) şi că astfel era descrisă o exemplară colecţie de eşantioane de frumuseţe. Zugrăvim canonul drept suma textelor *cruciale* ale respectivei literaturi, dând prea puţină greutate termenului prin care numim şi acum întâlnirea celor două axe de referinţă în întreaga noastră orientare şi suntem incapabili să recunoaştem în *oriens* participiul prezent de la *oriri* „a se naşte, a începe". Numim textele canonice texte *esenţiale*, fără a mai percepe cu acuitate noima verbului *esse*, sau le spunem texte de *bază*, *fundamentale*, trecând uşor peste înţelesul profund al atribuirii. În sfârşit, când ne referim la ele ca texte *principale*, adjectivul uzat până la nerecunoaştere ascunde rostul aceluiaşi întemeietor *princeps*. Uităm, aşadar, că reclamarea *originii* legitimează canonul ca *fondator* de valoare şi judecată. În armonia pe care ne-o propune/impune. nu izbutim să desluşim anticul *dppdţ* „rama, cadrul uşii" său. ne spune Heidegger, făgaşul… ace) ceva în care un lucru se potriveşte cu altul"16. Adică rostul.

Ordinea

Rostul canonului este ordinea. Distincţia medievală dintre legile religioase (*canones*) şi cele seculare (*leges*) se reflecta perfect în ordinea stabilită în canonul creştin, întemeiat de *părinţi*, faţă de ordinea care guverna canonul literar, fondat de *clasic şi*. Un *classicus* era întemeietor de ordine, ranguri, clase. Îşi motiva astfel numele şi aparţinea de drept elitei (*electa* „alegere", de la participiul trecut *electus* al verbului *eligere* e *ex* „din „*legere* „a alege"). Omul „de rând" nu participa la rânduirea comunităţii, ci era rânduit de la natură, ca simplu *proles* „vlăstar", de unde *proletarius*. În lucrarea sa de căpătâi, *Literatura europeană şi Evul Mediu latin*1718, Curtius remarcă

---

[16] Martin Heidegger, Originea operei de urlă, traducere si note de Thomas Kleininger si Gabriel Liiceanu, studiu introductiv de Constantin Noica. Humanitas, Bucureşti. 1995, pp. 80, 126.

[17] Teză a excelentului studiu The Politics and Poetics of Transgression de Peter Stallybrass şi Allon White, Methuen, London. 1986, pornind de la dicotomia discutată de Emst Robert Curtius în Literatura europeană si Evul Mediu latin, traducere de Adolf Armbruster, introducere de Alexandru Dutu. Editura Univers, Bucureşti. 1970.

diferenţierea acestei a doua categorii în „proletariat intern", constituit din sclavii aduşi din părţile de est ale Imperiului Roman, şi „proletariat extern", altminteri zis germanii rămaşi în afara liniei Roma-Galia de nord, trasată în planurile imperiale încă dinaintea lui Cezar. Purtători ai unor religii cu vocaţie universală, pe care avea să se fondeze creştinismul, sclavii din răsărit sunt asimilaţi, devenind parte organică a noului stat roman universal (*catholicus*). Germanii, în schimb, îşi păstrează statutul de „barbari", termen prin care vechii greci numeau în dispreţ toate celelalte popoare, dar mai ales pe perşi[19], socotindu-i incapabili de a le vorbi limba. De aici şi formula (*dăppapoq Kat dua Orje* „barbar şi ignorant", aplicată străinului de loc, deci de ordinea locului. Nereuşind să-şi impună limba, germanii se înstrăinează pe propriul teritoriu de propriul idiom. Victoria latinei, bază a afirmării romano-catolice ulterioare, explică perpetuarea tradiţiei clasice romane în Evul Mediu[20]. Tema *identităţii prin limbă a canonului* va rămâne o constantă a tradiţiei europene până la T.S. Eliot, al cărui elogiu adus lui Dante constituia şi recunoaşterea neîntreruptei moşteniri latine. Pentru Eliot, toscana marelui florentin era garanţia unităţii tuturor italicilor *şi* a tuturor europenilor până în secolul nostru.

Imaginea unei *Europe literare canonice* se clădeşte, afirmă Curtius, pe statutul de *lingua franca* al latinei, prin care teritoriul demarcat cultural sub numele de România îşi afirmă, confirmă şi apără identitatea spirituală. Prin latină, România metabolizează substanţa culturii greceşti şi rafinează variantele moderne care o susţin: italiana din *Divina Commedia*, de pildă, nu este decât forma modernă a latinei din *Eneida*, care, la rându-i, fusese o transpunere a elinei clasice din *Iliada* şi *Odiseea*. Italiana lui Dante este, aşadar, o „limbă universală". În mod firesc Homer trăieşte în Vergiliu, aşa cum Vergiliu trăieşte în Dante. O listă de suprapuneri paradigmatice anticipează teza lui

---

[18] V. nota anterioară

[19] Cf. Franţois Hartog. The Minor of Herodotus: The Representation of the Other in the Weiring of History, University of California Press, Berkeley. 1988, pp. 288-290. Lucrarea îl poate interesa pe cercetătorul preocupat de imaginea canonică a centrului civilizator în constrast cu marginea subordonată.

[20] Curtius. Op. cit., pp. 13-14.

Genette[21], potrivit căreia literatura este un uriaş *palimpsest* păstrător al tradiţiei. Bloom califică, la rândul său, literatura ca un plagiat într-o oarecare măsură, atribuindu-i „delictul" eruditului Borges, nu înainte de a-l găsi pe marele anglo-latino-american culpabil de „furt" de la demodatul de Quincey[22]! Dacă prin tradiţie înţelegem un peipetuu proces de transmitere (*transdare*), atunci Eliot este cel mai „tradiţional" dintre autorii europeni, pare a ne sugera filologul german. Pentru Pound, Eliot era, în discursul funerar de la Westminster Abbey din 1965, „adevărata voce dantescă", deci o voce „universală". În virtutea aceleiaşi dialectici intime a tradiţiei şi talentului individual, Curtius identifică silueta lui Plutarh, apoi pe cea a lui Seneca în spatele lui Shakespeare, pe cea a lui Shakespeare în spatele lui Goethe, pe a lui Euripide în spatele lui Racine, a lui Calderdn în spatele lui Hofmannstahl, a lui Homer în spatele lui Joyce, a lui Eschil, Petronius, Dante şi Tristan Corbière în spatele lui Eliot. Precum în ingeniosul joc al cărţii poştale derrideene[23], discipolul şi maestrul îşi schimbă simbolic locul în călătoria iniţiatică, fără a abandona o clipă relaţia de familie. În fond, înţelegem, un fir neîntrerupt se întinde de la Homer la Eliot, adică de la *rfpeoq tertorqq* „eroul fondator" la cel mai „european" membru al cercului cultural al lui Curtius, trecând prin Goethe, ultimul „autor universal" al Europei literare canonice – mod de a pune problema identic cu poziţia lui Bloom, în virtutea căreia filiaţia Vergiliu-Dante-Shakespeare-Cervantes-Milton-Rabelais asigură, într-adevăr, legătura familială de bază a literaturii europene[24]. Aserţiunea este parafată cu vorbele canonicului Hofmannstahl, pentru care nu există literatură europeană nouă, ci doar Goethe şi câteva anexe la opera sa, formulă ce evocă butada lui Whitehead: întreaga filosofie europeană este o simplă notă de subsol la Platon. Figuri de această statură populează *tablourile canonice* care s-au succedat în timp în conştiinţa noastră europeană.

O serie de *tipuri de canon literar* proliferează pe urmele

---

[21] Gerard Genette. Palimpsestes: La litterature au second degre. Editions du Seuil. Paris. 1982.

[22] Harold Bloom, Canonul occidental. Cărţile si şcoala epocilor, p. 369.

[23] Jacques Deirida, La carte poştale de Socrate el au-delă, Flaammarion. Paris, 1980.

[24] Op. cit., pp. 164. 167.

canonului religios, în atmosfera cultivată de universităţile occidentale. Odată cu laicizarea comunităţilor monastice, începând cu secolul al XII-lea, se trece la formula universităţii medievale, cu literatura separată de *artes lucratives* – teologia, jurisprudenţa şi medicina. Pe seama ulterioarei despărţiri a anelor liberale de teologie, învăţământul european se va orienta spre umanităţile clasice, pentru ca, în forma sa definitiv modernă, să cultive, pe de o parte, „umanioarele" (model păstrat, în linii mari, la Oxford), pe de alta, „ştiinţele" (tradiţie instituită graţie societăţilor Ştiinţifice din secolul al XVII-lea şi găzduită de cealaltă mare celebritate academică din Anglia, Cambridge). Ca artă liberală umanistă, literatura va opera tot mai mult cu un set propriu de criterii, nu în ultimul rând cu „gestul gratuit". Statutul de disciplină secundară acordat filosofiei în vremea lui Kant, în contrast cu „materiile profesionale" – teologia, dreptul, medicina – confirmă forţa literaturii şi a filosofiei ca întreprinderi spirituale. Este o „forţă a slăbiciunii", forţa neinteresată, apărată de Bloom, pe un ton recunoscut patetic, ca paradigmatică „suprema plăcere dezinteresată a lui Shakespeare" 11. Dimpotrivă, în disputa postmodernă pe seama canonului are loc o cedare în faţa argumentului pragmatic al „forţei puterii". Un alt soi de putere, puterea efectivă a corpusului social, cu formele sale instituţionalizate este chemată în arena care consfinţeşte valoarea.

Dar, să recapitulăm constituirea canonului literar laic. Dante recunoaşte în Socrate. Platon, Democrit şi Arisototel o *filosofica famiglia* (*Inf*... IV, 132), în faţa căreia se închină ceremonios, condus de îl *miglior fabbro*, Vergiliu. Se consumă astfel o exemplară *omologare canonică*, demers preluat întocmai de Chaucer în *The House of Fame*, în care simbolicul palat al celebrităţii este locuit deopotrivă de clasici ai Antichităţii şi de „modernul" imitator al lui Boccaccio. Tot mai evidentul dialog, devenit nu rareori gâlceava, dintre *antici* şi *moderni* se instalează ca echivalent al luptei pentru dobândirea dreptului de a locui în spaţiul ales al canonului. Către începutul secolului al XVI-lea, prin restrângerea masivă a canonului medieval, se impune primul *canon modern*, cel italian, anume prin câştigarea competiţiei cu autorii latini clasici. O sută de ani mai târziu, în Franţa se cristalizează primul sistem de ordonare a autorilor canonici în funcţie de *spiritul naţional*

prezentat drept „universal valabil”2526. Tot astfel, superbia iberică face din cele mai nonhispanice manifestări, culminând cu formele culturii islamice de ocupaţie, valori „naţionale”. În secolul al XVIII-lea, recunoscându-se o tară a „epocii augustane”, potrivit sintagmei avansate de Goldsmith, Anglia combină specificul naţional (insular) cu mărcile unei identităţi universale (continentale), asumându-şi rolul de Mare Britanie unnaşă a Imperiului Roman. Este şi secolul modernităţii clasice definite, al întâlnirii cu alte culturi, al revizuirii unor valori acreditate, al anticipării unui nou tip de canon – *canonul romantic*. Cu deliciu filologic. Curtius marchează distanta dintre *lingua latina*, scrisă, cultivată, pedantă şi *lingua romană*, limba „rustică* a comunicării orale13. Din aceasta din urmă se năştea în Evul Mediu timpuriu ceea ce în italiană avea să se numească îl *volgare*. Ea va fi responsabilă de proliferarea unei literaturi de romanţuri – înaintaşii romanelor moderne –, ca şi de lansarea termenului *romantic*, adică „popular”, în contrast cu *clasic*, adică „nobil”. Canonul romantic ne apare astfel ca un soi de *anticanon*, în sensul în care ar fi investit cu dreptul de a nega supremaţia aristocraţiei ereditare!

Canonul literar modern

Soarta *canonului modern al literelor anglo-şaxone* ne va lămuri mai multe lucruri. *Canonul secular*, „acel catalog de autori acceptaţi nu apare practic decât pe la mijlocul secolului al XVIII-lea, în timpul unei literaturi a Sensibilităţii, Sentimentalismului şi Sublimului.14 Sinuoasa literă S, simbolul însuşi al frumuseţii după Hogarth cel năstruşnic, domină gustul epocii. Implicând isteţimea şarpelui biblic, semnul S, siglă a satanei şi a păcatului (*sân*), este poarta către modernitatea noastră obsesiv apăsată de istorie ca alungare din eternitatea paradiziacă. Mărturie stă şi transformarea treptată în *panteon literar naţional* a spaţiului consacrat poeţilor la Westminster Abbey. În 1740, un cenotaf mural în cinstea lui Shakespeare înscrie definitiv numele marelui Will în centrul canonului literar englez. Bloom îi va acorda lui Shakespeare statutul de centru al canonului occidental însuşi. Pope nu oboseşte să extindă Colţul poeţilor printr-o serie de însemne comemorative, travaliu încununat de emblematica înmormântare a lui

---

[25] Op. cit., p. 347.
[26] Curtius. Op. cit., p. 306.

Samuel Johnson la poalele monumentului dedicat lui Shakespeare. În protectoarea companie a „bardului de la Stratford", Johnson va figura la loc de cinste în demonstraţia lui Harold Bloom. Dar „modernul" secol al luminilor este, în primul rând, epoca romanului, gen nou nu numai în sensul în care *romance* este numele generic al literaturii de gust comun15, ci şi în sensul sugerat de termenul englez *novei*, intim legat deşi mai maleabila nuvelă (*nouvelle*), ca şi de noutatea perisabilă, adică de ştirile zilei (ceea ce francezii numesc *nouvellesJ16*. Alături de presă, mijloc specific urban de comunicare, romanul dă o oarecare *prestanţă canonică* omului mediu, întâmplării obişnuite, aşteptărilor comune. Acestei tranzacţii dintre realul nespectaculos şi ficţiunea care îi conferă aură i se adaugă, tot în plin secol al XVIII-lea, un alt fenomen simbolic: iau fiinţă primele catedre universitare de engleză al Edinburgh şi Glasgow, strategie de răscumpărare şi rectificare a poeziei excentrice, adică de provincie complexată pe care o ocupă Scoţia27. Începe procesul de *validare universitară a canonului*. Triada *canon-curriculum-istorie literară* este astăzi nelipsită în discuţiile academice de specialitate. În primii ani ai secolului al XIX-lea, o adevărată industrie a *artizanatului canonic* însoţeşte discursul public de legitimare a numelor sacrosancte: dispuse polar, silueta lui Shakespeare şi a lui Milton împart spaţiul literelor engleze în romantic vs. clasic, gotic vs. latin (izant), regalist vs. republican 28. Se conturează, prin urmare, două tipuri de canon, cel romantic beneficiind mai mult decât s-ar crede la prima vedere de achiziţiile celui clasic. Un prim câştig este recolta campaniei pentru o „engleză corectă 1, în urma căreia, pe lângă standardizarea consemnată lexicografic de către Dr. Johnson, se publică primele antologii ale literaturii engleze29. Ele promovează *paradigme ale citirii şi scrierii*, în

---

[27] De maxim interes este discuţia propusă de Robert Crawford cu titlul „Literatura engleză - o invenţie scoţiană" în Devolving English Literature, Clarendon Press, Oxford, 1992, pp. 19-43. De altminteri, întreaga lucrare se ocupă de raporturile stabilite între autoritatea centrală si periferie, precum si de modul în care se difuzează treptat forţa simbolica a centrului canonic în zonele iniţial lăsate „în afara civilizaţiei".

[28] Cf. Andrew Sanders. The Short Oxford History of English Literature, Clarendon Press. Oxford. 1994, p. 5.

[29] Cf. John Guillory. „Canon". în Frank Lentricchia, Criticai Tenns for Literary

engleză, pornind de la texte socotite canonice şi prezentate ca *eşantioane-model*. Cine reuşeşte să citească şi să reproducă în scris cu o cât mai mare prezicie aceste fragmente fundamentale trece cu succes proba respectabilităţii sociale. *Canonul validează educaţia şi rangul social*. fiind, în acelaşi timp, *validat de şcoală şi de societate*. De la rigoarea iluministă noul canon moşteneşte respectul pentru „corectitudine profesională"[30], insistând cu suficientă obstinentă asupra relevantei valorii estetice. Acesteia i se adaugă „corectitudinea emoţională" tipic romantică, în contrast cu „corectitudinea publică" a Renaşterii şi cu ceea ce va deveni „corectitudinea politică" postmodernă[31]. Două exemple servesc argumentul: conferinţele shakespeariene ţinute de Coleridge la

Cambridge, începând cu 1801, sunt un reper major al hermeneuticii shakespeariene moderne, iar cultul lui Milton în *The Marriage of Heaven and Hell* de Blake recuperează masiv reculul înregistrat de marele puritan după Restauraţie. Sunt ambele cazuri de însoţire a rigorii intelectuale cu afectul.

Acceptarea cu legitimă mândrie a *canonului literar naţional* în anii 1820 – 1830 drept instrument de educaţie în masă şi afirmare internaţională a Marii Britanii echivalează, în ochii unora, cu diverse izbânzi tehnice, cum ar fi inventarea căii ferate[32]. Afirmaţia are motive să fie primită cu seriozitate. Retragerea de pe scenă a ultimilor romantici şi preluarea ştafetei de către victorienii respectabili este totuna cu impunerea unui *canon al cititorului obişnuit*, produs, alături de reformele de la mijlocul deceniului al patrulea, al utilităţii sociale ca valoarea individuală cu obligatorie prelungire publică. Canonul

---

Study. The University of Chicago Press, Chicago. 1990. pp. 241-242.

[30] Reacţie la curenta dezbatere pe marginea canonului, volumul semnat de Stanley Fish sub tiltlul Proffessional Correctness: Literar) Studies and Poliiical Change. Clarendon Press. Oxford. 1995. tratează chestiunea în amănunt cu precădere în capitolele dedicate specificităţii literare (pp. 41-70) si criticii literare „ca virtute" (pp. 93-114).

[31] Idem. p. 42.

[32] Argument susţinut cu captivantă fervoare de Marilyn Butler în studiul „Repossessing the Past: The Case for an Open Literary History**, din capitolul Questioninf the „Canon", în Dennis Walder. Literature in the Modern World: Criticai Essays an Documents, Oxford University Press & The Open University. Oxford. 1990. pp. 9-17.

victorian este o selecţie de lecturi relativ uşor de procurat, menite deopotrivă instrucţiei publice şi consumului domestic şi având îndoita finalitate de a informa şi de a forma gustul omului modern realist şi pragmatic. Se citesc, prin urmare, cu precădere romane, adesea publicate în formulă foileton, iar din asidua corespondenţă a lui Dickens cu cititoarele care îi solicitau finaluri fericite putem recupera profitul unui făuritor de *povestire canonică de succes imediat*. Este, într-un fel, prefaţa la serialele de televiziune din zilele noastre, la rândul lor urmaşe ale romanului de dragoste sau/şi de aventuri, marfă ieftină şi drog la îndemâna oricui. Dintre „canonicii** secolului al XIX-lea englez cu greu l-am putea ignora pe Arnold, pentru care identitatea culturală engleză (şi europeană) are coordonatele numite ebraism şi elenism. De obârşie semitică, respectiv, indo-europeană, aceste „puncte de influenţă** între care „se mişcă lumea noastră" au un scop final comun: perfecţiunea şi salvarea speţei[33]. Asemănarea cu demonstraţia lui Auerbach pe hipercanonicele texte homerice şi biblice[34] punctează consecvenţa cu care au fost recunoscute reperele identitare ale spaţiului nostru cultural, în timp ce Frye susţine că întreaga literatură (euro-americană) are în fundal exclusiv canonicul text *al cărţii canonice înseşi*. *Biblia*[35].

Începutul noului secol acceptă încă oarecum necondiţionat lista canonică întocmită destul de idiosincratic de Sir Arthur Quiller-Couch, primul profesor de rang în materia literatură engleză la Universitatea Cambridge. Printre declaraţii *mari autori* impuşi studenţilor pe care îi teroriza cu citate, nobilul şi desuetul maestru includea în proporţie de aproape sută la sută figuri şi astăzi canonice ale acestei luxuriante literaturi: Chaucer, Spenser, Shakespeare, Donne, Bacon, Milton, Dryden, Pope, Johnson, Coleridge, Wordsworth, Keats, Byron, Shelley, Browning, *nume consfinţite* în *The Oxford Book of English Verse*, publicată exact la cumpăna între două timpuri, în anul 1900. Peste un

---

[33] Matthew Arnold, „Hebraism and Hellenism", în Ana Cartianu si Ştefan Stoenescu, Proză eseistică victoriană - Antologie, Universitatea Bucureşti, 1969. p. 514.
E rich Auerbach, Mimesis - Reprezentarea realităţii în literatura occidentală, Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1967, pp. I-27.
[35] Northrop Frye, The Creat Code: The Bible and Literature, Hartcourt Brace Javanovich Publishers, San Diego-New York-London, 1982.

an murea regina Victoria, pe care noul secol nu mai putea s-o suporte, ne spune anecdotica literară. Dar Saintsbury, fost profesor de retorică la Universitatea din Edinburgh, oferise de acum publicului academic o imagine analist-istorică – un adevărat „depozit de fapte" provenind din „lectura directă a literaturii înseşi"[36] – masiv modificat ulterior de grila minuţios filologică a lui F.R. Leavis. Asistăm, în anii '30 ai secolului nostru, la o „reevaluare", urmată, către sfârşitul deceniului al cincilea, de o „nouă tradiţie"[37]. În poezie este urmărită filiaţia metafizicului wjf, în zona rezervată romanului sunt promovaţi în avanscenă Jane Austen, George Eliot, Henry James şi Joseph Conrad. Sunt uitaţi sau împinşi în planul al doilea autori canonici pentru noi, cum ar fi Fielding, Richardson, Steme, surorile Brontë, Dickens şi Thackeray. Nu trebuie să mire acest gen de *reaşezări*. Reversul este perfect posibil, iar cel mai senzaţional exemplu rămâne până astăzi cazul John Donne, care dispare pur şi simplu din conştiinţa critică vreme de două secole, pentru a reveni în forţă graţie „noii critici" îmbrăţişate de Cleanth Brooks. Apariţia, în 1947, a faimosului volum *The Well Wrought Urn* echivalează cu lansarea unei susţinute campanii pro Donne. Concepută ca o suită de „studii despre structura poeziei", lucrarea subsumează, în ultimă instanţă, eşantioane din opera lui Milton, Pope, Gray, Keats, Tennyson şi Yeats „limbajului paradoxului", pe care criticul îl defineşte pornind de la – se putea mai relevant? — formidabilul poem al lui Donne, „The Canonization"[38]. De altfel, titlul volumului este o deliberat docilă reluare a celebrei sintagme prin care marele metafizic introduce tema *exegi monumentum*.

Prin Leavis se cristalizează, persistând până către anii '60, aşa-numia *close reading*, echivalent ăl mai cunoscutei la noi *analyse du texte* şi se pecetluieşte un mod de raportare la literatură asemănător structuralismului continental, prin care se pun între paranteze referinţele biografice, istorice, politice, sociale, larg culturale,

---

[36] George Saintsbury, A Short History of English Literature, MacMillan, London. 1966, p. v, lucrare tipărită pentru prima dată în 1898.

[37] Două sînt lucrările de referinţă semnate de F.R. Leavis: Revaluation: Tradition and Development in English Poetry. publicata în 1936. si The Great Tradition, care apare în 1948.

[38] Cleanth Brooks. The Well Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry. Hartcourt, Brace & Worls. Inc., New York. 1974, pp. 3-21.

urmărindu-se o „tradiţie" consfinţită şi „evoluţia" acesteia ca filiaţie de motive şi forme textuale, independent şi indiferent de aportul contextului. Este ceea ce i se va reproşa studiului literaturii, odată cu afirmarea, după zgomotos contestatarul '68, a unei critici post-structuraliste în acelaşi timp teoretică şi angajată – o critică, mai exact, devenită teorie în baza unei agende politice. Deconstrucţia, feminismul, studiile rasiale, postcoloniale sau de identitate naţională, noul istorism şi materialismul cultural atacă virulent *preceptele canonului ca atare*: *centrul ca principium* omogenitatea *unei* tradiţii, ordonarea *ierarhică* derivând din acestea, criteriul *axiologic* răspunzător de scara valorică prezentată. Văzut ca manifestare a jocurilor de putere temporară, prin urmare simplu „construct cultural", canonul este perceput ca o constrângere aleatorie. Constrângere, pentru că, fixând graniţe, ar induce fixism şi în interiorul şi în exteriorul terenului demarcat, ceea ce ar îndreptăţi reacţia, să spunem „De ce Seamus Heaney şi nu (şi) Eilean Nî Chuilleanâin?", adică de ce este canonic nobeliatul Heaney, care mai e şi bărbat şi predă la Harvard, deci are toate beneficiile puterii temporare de partea sa, şi nu o femeie cu nume subliniat marginal, neasimilat modelului european acreditat, prin urmare o clară victimă a „eurofalocentrismului"? Aleatorie, pentru că, dacă nu are relevanţă nicio scară ierarhică, întrucât prin chiar existenţa sa, ierarhia ar implica relaţii „de forţă" impuse de putere, este perfect îndreptăţită prezenta poetesei născută într-o familie irlandeză republicană cu strămoşi angajaţi în răzmeriţele antiengleze din 1916 şi respingerea „recunoscutului", în absenţa unor astfel de date biografice. Această întrebare este ipotetică, întrucât nu s-a pus vreodată, dar plauzibilă în termenii motivaţiei de mai sus. Unei astfel de întrebări i se poate răspunde în temeiul valorii recunoscute nu cu criterii paraestetice, ci pe principiile „corectitudinii profesionale" amintite mai înainte. Eilean Nî Chuilleanâin este o poetă rafinată, o voce distinctă a culturii sale şi un nume în spaţiul academic irlandez. Are, în principiu, îndrituirea la o recunoaştere dincolo de graniţele în interiorul cărora s-a adresat *unei* comunităţi umane. Dincolo de orice frontieră fizică, politică, culturală, ba chiar lingvistică, Seamus Heaney, nord-irlandez. deci geografic şi politic încă mai marginalizat, a reuşit să se adreseze *comunităţii umane*. Să fie de pus strict pe seama jocurilor puterii temporare

această forţă care transcende contingentul meschin?

Nu canonul revizionist

Refuz înverşunat de a accepta canonul de tip political correcuiess, The Western Canon: The Books and School of the Ages apare în 1994.

ascunzând în subtitlu metafora prin care Ştefan George definea *Divina Comedie* – „cartea şi şcoala vârstelor". Ediţia princeps a lucrării bloomiene se prezintă cu o trist aluzivă copertă ilustrând *Judecata de Apoi* pictată de Michelangelo Buonarroti între 1535 şi 1541, ca parte a *naraţiunii canonice* a Capelei Sixtine. Spre deosebire de iconografia anterioară a subiectului, cu o precisă distribuire ierarhică a sfinţilor, îngerilor, a sufletelor salvate şi a celor damnate, aici tratarea temei trădează nelinişte. O masă aproape confuză de siluete se ridică în căutarea salvării sau se prăvăleşte în iad, sfinţii înşişi adoptând mai curând o atitudine acuzatoare decât adorarea pasivă. Este o viziune dramatică, a cărei putere de introspecţie răscoleşte tainiţele unei umanităţi în faţa căreia Cristul din centru se arată nu dezamăgit, ci de-a dreptul furios. Fresca s-ar putea rezuma ca istorisirea ultimă a pierzaniei ireversibile, în scena judecăţii universale care ni se arată ochilor nu mai există scară sigură a separărilor. Este aprehensiunea ce nu ne poate scăpa în citatul cu grijă ales din *The Second Common Reader* al Virginiei Woolf. În faţa disperatei pierderi a gustului pentru lectură de dragul lecturii, Bloom se aşază o clipă la adăpostul soluţiei oferite în romanul *către far*. doamna Ramsay împleteşte simbolic un ciorap, gest ce aduce încă o dată în discuţie *canonica măsurătoare* (vom vedea cum, urmând trimiterile etimologiei clasice a *canonului*, se leagă firele de tort ale tradiţiei, în teoria bloomiană). Într-adevăr, potrivind pe picioru11 fiului său James strădania zilelor de reverie, în care se suprapun imaginile plastice cu fragmente de lectură oţioasă – notetucri texvri ar fi numit clasicii greci şi dexteritatea încrucişării firelor de lână şi îmbinarea firelor narative, *textura* ar fi numit clasicii latini şi una şi cealaltă împletitură – mama certifică prin banala operaţiune şansele excursiei către far, ale măsurării subiective şi prin artă a realităţii. Pentru Bloom, ca şi pentru Virginia Woolf, această validare este coextensiv cu măsurătoarea metafizică finală: „… când va veni ziua Judecăţii de Apoi şi marii cuceritori, legiuitori şi oameni de stat îşi vor primi răsplata – coroanele, laurii, numele încrustate pentru

vecie în marmura nepieritoare – Atotptemicul se va întoarce către Petre şi va spune, nu fără oarecare invidie, când ne va vedea venind cu cărţile sub braţ: «Uite, aceştia nu au nevoie de răsplată. Aici nu avem ce să le dăm. Lor le-a plăcut să citească.»39 Revizuit sumar. *Canonul occidental* apare într-o nouă ediţie în 1995. O reproducere a celebrei *Scoli din Atena*, executat de Rafael Sanzio în intervalul 1509 – 1511, avertizează de pe copertă asupra ultimei noastre salvări – *canea*. Tabloul abundă în *figuri canonice* într-o subtilă suprapunere: Platon. cu mâna dreaptă ridicată către cer. are chipul lui Leonardo. alături de el, Aristotel. indicând cu arătătorul mâinii drepte lucrurile din lumea de aici. Heraclil. odihnindu-şi în palma mâinii stângi capul, a cărei faţă are trăsăturile lui Michelangelo.

Rafael însuşi surprins într-o discuţie filosofică alături de Ptolemeu şi Zoroastru. Mai toţi înţelepţii zugrăviţi în pictura păstrată la Vatican studiază, scriu sau duc cu sine cărţi. După furia primei ediţii, această a doua apariţie sugerează asimilarea lecţiei din subtitlu: *cărţile şi şcoala epocii de aur*, a *epocii canonice a culturii noastre comune*, au biruit vremurile şi dau coerentă speranţelor noastre. În tabloul lui Rafael ordinea domneşte nealterată: trupurile înveşmântate în togi clasice se distribuie în perfect echilibru de o parte şi de alta a uriaşei săli cu porticuri ample, cu arcade marcate de geometricele valuri greceşti stilizate în unghi drept, cu statuar şi pardosele de mozaic clasic. Aidoma picturii lui Rafael, cartea lui Bloom este un elogiu adus ştiinţei europene în variatele sale ipostaze.

Nu este arogantă şi nu este forţată opinia* că americanul Bloom se închină în faţa culturii europene. Cele aproape şase sute de pagini ale originalului abundă în nume date de Lumea Veche, de la Shakespeare, „centrul canonului", la Beckett, Joyce şi Proust, cu incomparabil mai puţine figuri canonice provenind din Lumea Nouă, Emily Dickinson şi Whitman distingându-se în prima linie. Demonstraţia teoretică, referinţele critice, imagistica pe care o are la îndemâna avidul cititor care este Harold Bloom se întrec în lauda adusă geniului bătrânului continent, al cărui copil teribil, America natală, poate încă insuficient definită identitar, nu se sfieşte să încerce un sinucigaş experiment aruncarea în aer a tradiţiei moştenite. Iată,

---

O p. cit., p. 347.

îmbrăcată în cuvintele lui Pablo Neruda, convingerea eruditului american: „Totul s-a pictat în Europa, totul s-a cântat în Europa, dar nu şi în America.”40, o concluzie uşor de dedus din mesajul elegiac al primelor pagini. Universitarul de la Yale şi New York, devenit, prin decizie personală cu valoare de protest ostentativ, membru al unei catedre formată dintr-un singur membru, deplânge starea haotică în care a ajuns canonul occidental al unei cândva glorioase epoci aristocratice.

În mare, metamorfozele suferite de canonul literar englez coincid cu prefacerile surprinse de istoriile literare americane. Între lucrarea „tradiţională” a lui Spiller, de la mijlocul secolului, şi „inovatoarea” revizuire editată sub bagheta lui Eliot, la sfârşitul deceniului al nouălea41, drumul parcurs cunoaşte halte similare. Dacă, după al doilea război al armelor, lucrurile par aşezate într-un făgaş sigur măcar în teritoriul literelor, după declaraţia de război a culturilor formulată, în 1987, de către reverendul Jesse Jackson, în faţa a circa cinci sute de studenţi demonstranţi pe campusul de la Stanford, prin care se cerea alungarea literaturii occidentale cu canonul ei „opresant”, totul pare să fi ieşit din făgaş, în viziunea romanticului Bloom.

Un romantic clasicist

Un romantic întârziat ar putea fi numit acest fidel susţinător al canonului clasic, pe seama căruia îşi clădeşte, romantic, propriul canon *clasic modern*. Bloom este un „clasic” al studiilor romantice prin titluri precum *Shelley's Mythmaking*, *1959*, *Blake's Apocalypse*, 1963, *The Ringers in the Tower*: *Studies în Romantic Tradition*, 1971, *Figures of Capable Imagination*, 1976) şi un „romantic” al studiilor clasice în lucrări ca *A Map of Misreading*, 1975, *The Flight to Lucifer*: *A Gnostic Fantasy*, 1979, *The Breaking of the Vessels*, 1982. În jucăuşa succesiune de sintagme pe care o propunem vom încerca să descifrăm „cazul Bloom”. *Canonul occidental* este o profesiune de credinţă. Bloom crede cu tărie în „categoriile tari” ale tradiţionalei estetici a permanenţei şi refuză estetica tranzitoriului şi a imanentei pe care jură postmodernii

---

3 ^ Idem, p. 374.

41 Robert E. Spiller (ed.), Literary History of the United States, Macmillan Co. Inc., New York & London, 1946, respectiv Amory Elliott (general editor). Columbia Literary History of the United States, Columbia University Press, New York, 1988.

săi colegi de la Yale, de unde şi violenta separare, la mijlocul anilor ’70, de aceşti critici culturali, pe care găseşte mai apropiat să-i numească „critici politici”42, „moralişti universitari” şi „comisari academici”43. În urma acestui gest categoric, inegalabilul erudit se declară fericitul eremit în situaţia oficială de a se folosi cum se cuvine de propria solitudine, acea solitudine a cărei formă finală este confruntarea cu propria moarte. Iată-l, după celebrele formulări ale unei poetici a influentei44, din nou în ipostază de apărător al criticii estetice, care „ne întoarce la autonomia ficţiunii literare şi la suveranitatea sufletului solitar”, ca cititor „nu ca o persoană în societate, ci ca sine profund, de ultimă interioritate”45. Retras terapeutic în nesfârşite lecturi, Bloom se portretizează drept „probabil cel mai mare monstru al cititului pe care l-am cunoscut vreodată. Sunt capabil să citesc în cantităţi zdrobitoare şi să reţin aproape totul”46. Dar personajul acesta care citeşte enorm şi-şi aminteşte monstruos poate suna de-a dreptul elegiac în nostalgia cu care recheamă măreţia pierdută. La urma urmelor, unei atari stări de spirit i-ar fi corelativ obiectiv imaginea piticilor cocoţaţi pe umerii unor giganţi, pe care o preiau, de la Bernard din Chartres (citat de John de Salisbury), Montaigne, Robert Burton şi Pascal47. Este imaginea tipică a tradiţiei venerabile, pe care se ridică sfios şi apăsat de respect un prezent ce se vede pe sine însuşi ca odraslă atrofiată a mândrului genitor – o imagine străbătută de conştiinţa acută a degradării, a împuţinării şi epuizării, într-un patetic

---

42 Op. cit., p. 149.
43 Idem, p. 194.
44 The Anxiety of Influence, Oxford University Press, New York, 1973, Agnon: Towards a Theory of Revisionism, Oxford University Press. New York, 1982 si Poetics of Influence, Oxford University Press. New York. 1988. sînt cele mai evidente titluri în sprijinul unei teorii bloomiene a influentei, de care ar fi imposibil de despărţit discuţia despre canon si problematica adiacentă, in acest sens. ne par demne de luat în seamă si The Strong Light of the Canonica!, The City College. New York. 1987 si The Book of J. Grove Weidenfield, New York. 1990.
3 3 Op. cit., p. 13.
46 Adam Begley, „Colossum among Critics: Harold Bloonv. în The New York Times Magazine, September 25. 1994, p. 34.
47 Cf. Matei Călinescu, Cinci fete ale modernităţii - Modernism, avangardă, decadentă, kitsch, postmodernisni. traducere de Tataiana Pătrulescu si Radu Turcanu, postfaţă de Mircea Martin. Editura Univers. Bucureşti, 1995, pp. 24-28.

final o suită de ridicoli pigmei ar face mai bine să păstreze liniştea în cavoul în care ar avea să-şi vadă cât mai repede înmormântaţi înaintaşii cei vrednici. Bloom rămâne de partea „desueţilor11 canonici Montaigne şi Pascal. Subscrie însă şi la teza lui Bacon şi Descartes, potrivit căreia noi, modernii*, suntem clasicii, pentru că deţinem prin înţelepciunea strânsă în timp istoric, un capital de încredere noetică şi estetică incomparabil mai generos. Cel puţin cultul susţinut al „modernului" Shakespeare în aproape fiecare capitol îndeamnă la o asemenea concluzie. Reunite, cele două poziţii transpar în afirmaţia „Canonul înseamnă Platon şi Shakespeare; el este imaginea gândirii individuale"48.

Clasic prin aderarea la tradiţia impunătorilor giganţi, romantic prin investirea modernităţii cu marile valori, Harold Bloom este un modern pentru care trecutul se citeşte în termenii fundamentali ai identităţii noastre europene. Ca invenţie recentă, modernitatea se ridică pe schelăria paradigmatică a unei „ierarhii temporale asemănătoare unei structuri părinte-progenituri"49. Printre variantele în care circulă, regăsim opoziţiile gigant-pigmeu, antic-modern, maestru-discipol. Sunt, vom admite, parte a modului nostru intim de a gândi tradiţia în raport cu actualitatea. De nu ar fi aşa, nu ne-am recunoaşte urmele gândirii noastre constitutive în limbajul prin care comunicăm zilnic. Speculaţiile pe seama termenului ce desemnează *canonul* nu şi-ar mai afla, defel, rostul. Fiu al modernităţii ca moştenitoare a umanismului renascentist şi a Iluminismului, adică a liberalismului şi a raţionalismului50, Bloom percepe fenomenul modern ca unul acut marcat de sentimentul trecerii reparabile a timpului, ca formă de ordine mecanică acceptată şi ca revoltă periodică la adresa tradiţiei. Într-o ecuaţie eliotescă, el ar fi tradiţie, mai curând decât talent individual în sincerele reverenţe în faţa trecutului suprapersonal din care ne tragem demnitatea comunitară. Dar ar fi

---

[48] Op. cit., p. 32.
[49] Matei Călinescu, op. cit., p. 54.
[50] Wilson H. Coates, Hayden V. White, J. Salwyn Schapiro. The Emergence of Liberal Humanism: An Intellectual History of Western Europe. Mc Graw-Hill Book Company, New York, 1966, cu cele două volume, respectiv From the Italian Renaissance to the French Revolution şi The Ordeal of Liberal Humanism, dezvoltă cu remarcabilă erudiţie această teză.

mai curând talent individual în recunoaşterea funcţiei terapeutice a împrospătării periodice, teză pe care o formulase, de altminteri în teoria influentei poetice creatoare de anxietate, dar şi purtătoare a triumfului asupra uitării. În măsura în care „noi", modernii, suntem pigmeii, imitându-i doar pe uriaşii de dinainte, Bloom ridică osanale Epocii de Aur, mit european pe care îl trasează cu propriile linii în *Canonul occidental*. În măsura în care facem din „ei", cei dinainte, pigmei nedemni de ştiinţa noastră, ne plasăm în grava ipostază de făuritori iresponsabili ai *canonului revizonist*, crezând cu naivitate că putem disloca dinăuntru „casa faimei" lăsată moştenire, în loc să-i extindem, elegant şi fără agresiune, spaţiul. Dibuim această din urmă manevră în companionul modern care însoţeşte fiecare siluetă clasică a argumentaţiei lui Curtius, în secondarea lui Dante de către Vergiliu, ca şi în ospitalitatea cu care sunt primiţi „modernii11 Leonardo, Michelangelo şi Rafael în antica şcoală a filosofilor atenieni. Ridicaţi simbolic la rangul nobil al „clasicilor11 prin trucul unei proteice identităţi fizice, ei asigură *continuitatea canonului* dinspre trecut spre prezent şi invers.

Viziunea bloomiană provine, în ultimă instanţă, din escatplogia iudeo-creştină şi din modelul clasic grecesc al dublei ontologii platoniciene, adică din fundamentele mult hulitei „metafizici occidentale11 pe care sunt supăraţi colegii academici pe care s-a supărat profesorul nostru, în filiaţia Arnold-Eliot-Curtius-Frye, Bloom vede în timpul orizontal creştin o înlănţuire de eveniment cu tâlc – omologarea faptelor anterioare ca invariante, ale căror variante ulterioare nu fac decât să le confirme autoritatea. Pe scurt, prezentul este recunoaşterea cuminte a trecutului, căci acesta este populat nu de simple întâmplări, ci de întâmplări-tip. În filiaţia Arnold-Eliot-Curtius, Bloom percepe timpul vertical al vechilor greci drept o ridicare în afara curgerii universale a evenimentului la rangul de idee, astfel încât lucrurile de aici, de jos, le imită palid şi neconvingător pe cele de sus, unde domnesc arhetipurile. Ajungem astfel la suprapunerea lui *ăpxtf* „început, origine, cauză primă11 cu *btpxtl* „loc suprem, suveranitate, importantă supremă, dominaţie11, de care vorbeam la începutul acestui studiu. Cu un vocabular revizionist[51], deci prea puţin pe placul

[51] Jean-Francois Lyotard, Le Postmoderne explique aux enfants, Galilee, Paris,

autorului nostru, am spune că domnia sa aparţine tipului de naraţiune mitică a acelor *grands reciti* care au legitimat cunoaşterea: el crede, adică, în legitimarea prin referire şi revenire la *origini*, drept care admiră, apără şi fortifică de bunăvoie *canonul tradiţional*. Bloom nu poate aparţine tipului de naraţiune proiectivă, care legitimează cunoaşterea prin viitor, pentru că, la capătul unei strălucite cariere academice şi a unei copleşitoare activităţi critice şi editoriale, Harold Bloom crede că, totuşi, „noi" – şi nu „ei" – suntem pigmeii, „ei" – şi nu „noi" – sunt uriaşii.

Războiul

O serie de *rudimenta* „printre încercări" îi şlefuiau, pe vremea romanilor, pe cei neiniţiaţi, transformându-i, treptat, din *rudes* „aspri, duri, nelefuiţi", în deţinători ai calităţii numite *eruditio*. Un mod de a elimina asprimea primitivă este lucrul la războiul de ţesut, în care se ţese pânza culturii din urzeala verticală şi băteala orizontală. Lansată de Jakobson[52], pe urmele modelului saussurean al limbajului, imaginea ţesăturii poetice s-ar putea decoda astfel: între paradigmele care urcă de la „clasici", „modernii" înserează firele sintagmatice, asigurându-şi şi asigurându-i baza pe care se vor aşeza noi şi noi fire; metaforicului paralelism al toposurilor moştenite i se adaugă metonimica contiguitate a actualizărilor prezentului; verticalităţii clasice greceşti i se oferă corespondentul teleologicei deveniri orizontale iudeo-creştine; tradiţiei i se aduce omagiul talentului individual; *clasa* găzduieşte *exemplarul*, dându-i, astfel, *înălţimea exemplară a canonului*. Or, ţesătura din care şi astăzi ne croim veşminte, pare a ne şopti Bloom printre rânduri, nu s-ar fi legat niciodată în absenta neobositei suveici căreia grecii îi spuneau *KOivetiv*. Prin erudiţie, o spune textual universitarul nostru, se poate ajunge la exuberanţă, preaplinul rodului (lat. *über*, de unde *überare* „a rodi, a fi plin de fructe") din blakeana formulă „*Exuberance is beauty*", prin care îi place să-şi măsoare setea de citit.

Există, însă, în meseria de umanist erudit chiar războiul *când Xepoc* „luptă, bătălie, confruntare", adică polemica în care combatantul

---

1986. pp. 40-42.

[52] Roman Jakobson, 'Poetry of Grammar. Grammar of Poetry', în Litmua 21. 1968, pp. 597-609.

Bloom îi simte perpetuu angajaţi pe creatorii de literatură. Nu lipseşte vocabularul cu nuanţe *belicoase*. Din capul locului, lectura este o întreprindere dificilă, la care nu se pot angaja cei lipsiţi de forţă. Ea ori este „lectură grea", ori nu este deloc, căci a citi în serviciul oricărei ideologii înseamnă a nu citi defel – „preferinţa critică pentru context în detrimentul textului nu reflectă nerăbdarea acestei generaţii în a citi cu atenţie"[53]. A spune că „a crea (sau a perpetua) un canon este un act ideologic *în sine*" înseamnă a dispreţui criteriile sever estetice pe care se clădeşte *canonul ca selecţie a excelentei*. Bătălia se duce numai şi numai pe teren estetic, cu arme şi efective artistice, cu învingători care nu vor reclama dreptul la alte onoruri decât coroana de lauri. O dată acceptat acest mod de a pune problema, să ne imaginăm, cu propriile mijloace, poetul canonic. Fresca Domului din Orvieto zugrăvită de Luca Signorelli ne înfăţişează un Dante împodobit cu coroană, sorbind învăţătura din tomurile masive care îl absorb. Stilizată, imaginea ne-ar duce la *Bibliotecarul* lui Arcimboldo, un trup, faţă, degete şi păr din cărţi. Iar *poetul-canon*, *superpoetul*, termenul cu care îi plăcea lui Fernando Pessoa să şi-l evoce lui Luis de Camões, devenit totuna cu toate cărţile care compun canonul şi conţinându-i, „canibalizaţi" pe toţi ceilalţi canonici. Pascal, spre exemplu, „îl canibalizează pe Montaigne", aşa cum Borges îl canibalizează pe Cervantes[54], iar Joyce îl absoarbe pe Shakespeare[55]. Înghiţirea aproape mitică a „tatălui" ne dă poate adevărata cheie pentru a pătrunde în casa faimoaselor influenţe bloomiene. Este simbolica prefacere a violenţei în asumarea pacifică a identităţii – *canonul ca anxietate împlinită*!

„O luptă-i cultura" ar fi un bun mod de a descrie fenomenele care dau contur acestei nobile întreprinderi. „Milton şi Dante sunt cei mai combativi dintre marii scriitori occidentali"[56], canonul a fost „înghiontit" din interior de către cei puternici[57], orice atac din afară, de genul celui multiculturalist, rămânând un prostesc şi neconvingător afront, cariera lui Hemingway a fost în întregime „o întrecere cu

---

[53] Idem., p. 55.
[54] Idem., p. 122.
[55] Idem., p. 324.
[56] Idem., p. 25.
[57] Idem., p. 27.

Tolstoi”58, canonul ca atare este rezultatul şi, în sine, susţinerea unei neîntrerupte înfruntări pentru supremaţie, în care puterea literaturii provine din victoriile parţiale înregistrate în timp. Dante, din nou „este „cel mai agresiv şi polemic dintre scriitorii occidentali importanţi, lăsându-l în urmă chiar pe Milton”. 59Pentru că nu este „program de salvare social”, 60canonul nu are nevoie de arme cu bătaie în câmpul social, ci, „o legătură între bogăţie şi cultură”, 61el îi impune forţa numai estetic, sfidând „arhivele” foucaultiene şi „energiile sociale” ale noilor istorişti. 62Prin aceasta, se remarcă în calitatea sa de luptă purtată de indivizi, nu de asalt lansat de colectivităţi, de unde şi eleganţa unicităţii pe care o pune în evidenţă, în contrast flagrant cu drepturile de grup care sunt astăzi un mit anticanonic. Mult discutata „moarte a autorului”, susţine Bloom. nu face decât să recunoască, c*ontre coeur,* teama de excelentă, biblioteca foucaultiană sau barthesiană a textelor lipsite de semnătură încurajând nivelizarea valorilor în numele mediocrităţii. Or, calitatea înseamnă originalitate – „originalitatea literară autentică devine întotdeauna canonică”. 63Canonul probează însăţi v*italitatea s*petei. Nu celebritatea de un sfert de oră a autorilor mondeni, ci forţa vitală a marilor autori este măsura certă. Ecuaţia l*iteratură = viaţa = canon v*erifică, în fiecare dintre cazurile de prim ordin, calitatea „luptei”. Spre exemplu, în P*ovestirile din Canterbury d*ăm de „belşugul lui Dumnezeu”, un belşug ce anunţă „bogăţia lui Shakespeare”, 64lucru perfect valabil şi în cazul lui Cervantes. dovadă că „nu există doi cititori care să pară să fi citit acelaşi D*on Quijote**, 65„Shakespeare este viaţa însăşi”, iar rezistenta literaturii franceze fată de marele Will, de la Voltaire la contemporanii revoluţiei, nu face decât să indice profund neshakespeariana, deci neviguroasa vina pe care un (neo) clasic englez, John Dryden, o sesiza în tabăra literară de dincolo de Marea Manecii. Ca necontenită

---

4 0 Idem., p. 274.
59 Idem., p. 64.
60 Idem., p. 27.
61 Idem., p. 317.
62 Idem., p. 33.
63 Idem., p. 24.
64 Idem., p. 87.
65 Idem., p. 105.

încleştare, canonul poate fi nu numai strigătul de victorie viril, ci, în mod egal, izbânda unor femei ca George Eliot şi Emily Dickinson, al căror merit nu este apartenenţa de gen şi identitatea sexuală, ci forţa „imensei culturi literare" în virtutea căreia niciuna nici cealaltă nu ar fi văzut vreodată în teatrul shakespearian nici „mistificări burgheze", nici „capital cultural", [66]marote ale feminismului postmodern. Legitimată estetic, lupta canonică este sublima înfruntare a marilor nume, în care anonimul este axiomatic exclus. Există, cu valoare de excepţie ce confirmă regula, un anonim exemplar, Shakespeare, „la fel de anonim ca natura". [67]Este una dintre cele mai percutate formule, printre repetat laudativele desemnări ale c*anonibului canonicilor.* A-i conferi lui Shakespeare anonimitatea desăvârşită nu înseamnă a dizolva identitatea sa intens auratică, cum ar fi spus Adorno, ci a pune semn de egalitate între el şi viaţa, a confirma că prin forţa sa inegalabilă Shakespeare reface spaţiul canonic de după şi *d*inaintea sa.

Influenta

Influent, adică efectiv capabil a-şi vărsa apele în albia altei ape, schimbându-i morfologia, nu poate fi, vom conchide, decât un fluviu puternic. La Bloom teoria influentelor, cu anxietăţile pe care le guvernează acestea, se conjugă cu teoria forţei artistice. Numai un Dante poate rearanja taxonomia răspunzătoare de locul şi rolul lui Vergiliu în cultura europeană şi universală, încât Vergiliu este astăzi, pentru noi. altul decât fusese înainte de apariţia paradigmaticului său discipol.

„Scriitorii puternici nu-şi aleg precursorii cei mai influenţi; ei sunt aleşi de aceştia din urmă, dar tot ei au subtilitatea de a-i transforma pe înaintaşi într-un fel de compoziţi, şi deci, parţial, în fiinţe imaginare". *9, aşa cum orice poem „puternic" este răspunsul la un poem precedent *şi* la unul ulterior. Pentru un vajnic cititor care este genul proxim *şi* diferenţa specifică numită catedră universitară, literatura este câmpul de luptă al *scriitorilor* „puternicial *strămoşilor* „*puternici*" – lectura „tare" este piatra de încercare a culturii –, al *cititorilor* „*puternici* Tributare ale marilor fluvii, râurile îi contopesc apele cu sursele în care îi vor găsi o nouă şi mai durabilă putere. Dar

---

[66] Idem., p. 342.
[67] Idem., p. 46.

fluviile nu-şi schimbă albia, indiferent de afluenţii pe care îi absorb şi de apele pe care le alimentează. „Dante nu are părinte poetic”[68][69], „Shakespeare este Canonul. El stabileşte standardele şi limitele literaturii”[70], „alături de Shakespeare, Chaucer este un scriitor de prim rang în literatura engleză”[71]. Influenţa este „interpretare” şi „interacţiune” între artişti[72] în spaţiul dinafara timpului[73], în care se poate vorbi de „labirintul Kafkian al tribunalului dickensian”[74] cu tot atâta pregnantă cu cât se poate vorbi despre „influenţa lui Cervantes asupra lui *Moby Dick*[75], cum este „interpretare” în spaţiul dinafara spaţiului existenţial, în care „Whitman conţine multitudini”[76], iar Pessoa este tot atâtea personalităţi câte sunt heteronimele sale poetice.

Există o artă marţială a trasării urmelor indelibile – arta scrisorilor majori, care „ei îşi aleg precursorii lor inevitabili”[77], în acelaşi timp în care modifică treptele scării lăsate în spate şi practic reconfigurează întregul traiect canonic al urcării către glorie. „Satan al lui Milton este cel mai shakespearian moştenitor al marilor eroi-ticăloşi – Iago, Edmund, Macbeth”[78], „Freud avea în mod sigur complexul Hamlet şi psihanaliza ar putea fi un complex Shakespeare!”[79], Dickinson produce un adevărat scandal literar prin „nenumirea” şi „desfăşurarea tropilor”[80], în sfârşit, Dante este „poetul

---

3 9 Idem., p. 13.

[69] Idem., p. 75.

6 0 Idem., p. 75.

[71] Idem., p. 86.

[72] Idem., p. 23.

[73] în Aspects of the Novei, din 1927, E.M. Forster propagă în literatura critică anglo-saxonâ ideea unui continuum temporal în care compun marii romancieri ai literaturii universale. Forster şi-i imaginează pe Sterne şi Dickens, Wells si Woolf, Huxley şi Trollope înnegrind de zor foaie după foaiee. în timp ce. aşezaţi cu totii într-o cameră rotundă ca o sală de lectură din British Museum, trag cu ochiul unul la altul. încît cele aşternute pe hîrtie vor alcătui un soi de tom colectiv.

[74] Harold Bloom, op. cit., p. 247.

[75] Idem., p. 106.

[76] Idem., p. 372.

[77] Idem., p. 92.

[78] Idem., p. 137.

[79] Idem., p. 296.

[80] Idem., p. 234.

tuturor poeţilor", în timp ce Shakespeare „a fost poetul întregii umanităţi"8182. Primul nu este pentru cititorii neavizaţi (a se citi „neîncercaţi" pe piatra marilor opere). Dar, ne atrage atenţia avidul cititor, că, „sigur că nu există nicio critică culturală sau dialectică materialistă care să demonstreze lipsa ataşamentului faţă de o clasă anume la Shakespeare sau universalismul elitist al lui Dante" 72. Citit şi jucat în japoneză, rusă, spaniolă, indoneziană sau italiană, englezul este receptat ca „al lor" de către toţi cititorii şi spectatorii cărora li s-a adresat, biruindu-i cu tandreţe. „Izvor vezuvian de erudiţie şi opinie"8384, Bloom nu poate concepe literatura decât ca pe o continuă încleştare. Un agor P5 este chiar legea de fier a literaturii. Totul este un şir de lupte *pentru dominaţie*, iar noul stăpân (*dominus*) nu va face, la rându-i, decât să răstălmăcească creator textele altor stăpâni din alte lupte câştigate. Într-o solidaritate a învingătorilor, aceşti benigni *dominatori* construiesc un *domus* pe urmele pe care le-au lăsat vitejeşte în luptă.

Benign este un termen-cheie. În teoria canonului pe care ne-o propune, Harold Bloom priveşte cu senină încredere forţa slăbiciunii despre care speculam mai sus. Singura şi adevărata *putere a canonicilor* este aceea de *a portretiza condiţia umană*, de *a consola*, de *a lumina* şi – o ştiam deja de la formaliştii ruşi – de a face familiarul *straniu*... Şklovski definea prin *ostranenie* „înstrăinare, defamiliarizare" şi prin *literaturnost* „literaritate" puterea pe care o are literatura de a face piatra „pietroasă"85. Prin ea ne apărăm de erodarea la care suntem oricum supuşi de rutina vieţii cotidiene. În cuvintele lui Bloom, literatura se ridică deasupra cenuşiului existenţial prin „acea, trăsătură a originalităţii care poate câştiga statutul canonic în cazul unei opere literare", anume „stranietatea pe care ori nu o vom asimila

---

81 Idem., p. 43-44.

7 2 Ibid. p. 44.

83 Cf. Paul Gray, 'Hurrah for Dead White Malesh în Time. October 10. 1994, p. 62.

p Harold Bloom. Op. cil., p. 151.

85 Cf. Viktor Schklovsky. 'Art as Device', în Raman Selden. A Reader's Guide to Contemporan Literary Theory. The University Press of Kentucky. 1989. p. 11 şi 'Art as Technique', în K.M. Newton (ed.l. Twentieth-Century Lilerary Theory: A Reader. McMillan Education Ltd. London. 1988. P. 25.

niciodată în întregime, ori devine ceva atât de specific, încât nu-i mai percepem idiosincraziile”86. Este stranietatea de care sunt capabili numai autorii cu „acuitate cognitivă, forţă lingvistică şi putere de invenţie”87. Deşi nu o spune, criticul dă o sentinţă cu iz shakespearian: a cunoaşte prin creaţie artistică înseamnă a-i da nimicului un sălaş şi un nume. Marea literatură.

ne spune explicit Bloom, *este* locul „jocului lumii”88. Marea literatură conţine viaţa – „Cervantes este la fel de plurivalent ca şi Shakespeare: el ne conţine pe noi toţi”89. Marea literatură ne-a inventat, înzestrându-ne cu puterea de a comunica şi cu noblețe spirituală – „Petrarca a inventat […] idolatrica aristocratică […], Wordsworth […] memoria democratică”90, „Joyce (…) este laic, înlocuind Scriptura cu scrierile oamenilor obişnuiţi”91, Shakespeare „ne-a creat (aşa cum suntem)”92. Şi, încă un lucru: în exemplara şi nesângeroasa luptă pe care o duc, canonicii condensează topic şi tipic întreaga tradiţie (Don Quijote este instituţia cavalerească în sine93, vânzătorul de iertăciuni chaucerian este părintele unei întregi galerii de caractere94, Hamlet este „primul în întreaga litratură în ce priveşte solilocviile”95, Ulise este „cel mai pregnant personaj din literatura europeană”96, Cervantes „a inventat tragi-comedia modernă”97, Shakespeare „a inventat tragedia modernă”98) şi se confundă cu propriii lor eroi (Ibsen este Hedda Gabler, aşa cum Flaubert este Emma Bovary99).

Resentimentarii sau cultul marginii

---

86 Harold Bloom. Op. cit., p. 7.
87 Idem., p. 43.
88
89
90
91
92
93

95
96
97
98
99

Pe adepţii malignei lupte partizane cu agendă „*engagee*" Bloom îi trece hotărât în „şcoala resentimentelor", unde figurează ca *reseniniks*. Ironia inclusă în sufixul de împrumut trimite la alte doctrine decât cea a formalismului rus. Poezia „puternică" este şi cognitiv şi imaginativ prea dificilă pentru a putea fi citită în profunzime de mai mult de un grup restrâns, fie el social, rasial, etnic sau sexual demarcat. Or, feministele, marxiştii, lacanienii, noii istorişti şi deconstructiviştii. se lamentează Bloom, nu au făcut decât să introducă în spaţiul culturii armele unei bătălii de cu totul altă natură. Înlocuirea justiţiei religioase cu corectitudinea politică nu a dus, ne avertizează el, la o *extindere a canonului*, ci la *distrugerea canonului*. Un critic revizionist din şcoala care îi repugnă lui Bloom compara, la începutul deceniului, *canonul erei Roosevelt* (predat la Universitatea Stanford) cu *canonul erei Bush* (predat la Universitatea Columbia). Primul se alcătuia din nume ca Homer, Eschil, Sofocle, Euripide, Aristofan, Platon, Aristotel, Lucreţiu, Vergiliu, Dante, Machiavelli, Rabelais, Montaigne, Cervantes, Shakespeare, Milton, Molière, Swift, Fielding, Rousseau, Voltaire, Goethe. În cel de-al doilea figurau Eschil, Sofocle, Euripide, Sfântul Augustin, Biblia, Shakespeare, Melville, Mandeville, „Declaraţia de Independenţă" a Statelor Unite din 1776, „Declaraţia Drepturilor Omului" a Naţiunilor Unite din 1956, mituri şi poveşti africane, Alejo Carpentier, Zora Neale Hurston, Derek Walcott, „Eu... Rigoberta Menchu", Umberto Eco[100]. Cartea lui Bloom apărea între două momente critice ale *disputei canonice în America*. În 1987, Allan Bloom, cu care profesorul împarte o relaţie de familie intelectuală şi nu de sânge, publica *The Closing of the American Mind*, pentru a trage un Serios semnal de alarmă. Mişcările studenţeşti, feministe şi rasiale din anii '60—70, spunea autorul, nu au avut drept rezultat democratizarea universităţii, ci colapsul structurii educaţionale americane! în 1996, Lawrence W. Le vine răspundea virulent cu *The Opening of the American Mind*, o demonstraţie tipic *pe*: prin tradiţionalul curriculum universitar au fost sistematic ignorate *grupuri* care sunt parte componentă a populaţiei americane; canonul este un obiect socialmente constituit, ca atare poate fi deconstruit şi întors pe dos;

---

[100] Walter D. Mignolo. 'Canons a(nd) cross-cultural boundarie (or, whose anon are we talkina about?)'; în Poetics Today. voi. 12, No. I, Sprina. 1991. pp. 22-23.

canonul tradiţional a afirmat superioritatea ţărilor din nord-vestul Europei din care s-a hrănit Coasta de Est la începuturile istoriei Statelor Unite; canonul tradiţional propune metonimic valori eurocentriste ca valori ale întregii Americi; este timpul să eliminăm retrograda ideologie DWEM (*Dead White European Males*), prelungirea încetăţenitei agende WASP (*White Anglo-Saxon Protestants*).

Publicat, ca şi lucrarea de mai sus, în timpul *erei Clinton*. *The Western Canon* nu propune includeri sau excluderi canonice pe criteriul apartenenţelor de grup101; ea nu proclamă canonul un obiect oricând manevrabil, deşi recunoaşte flexibilitatea frontierelor acestuia, în temeiul valorii estetice; nu face categorisiri în funcţie de originea etnică sau naţională, deşi canonul propus este, în mod vădit, alimentat în primul rând de surse anglo-saxone; nu cheamă la suprimarea culturii pe care au produs-o cu precădere bărbaţi albi heterosexuali, în marea lor majoritate morţi acum. Este o carte care vede în canon victoria asupra uitării şi o zdrobitoare notă de plată la Judecata de Apoi. Dar toate acestea sunt argumente de dragul teoriei, constată tristul profet de la

Yale, pentru, că am ajuns, continuă el, să predăm în universităţile americane, „cu orice preţ, pe cei mai buni scriitori, care se întâmpla să fie femei, africani, sud-americani, asiatici şi care nu au de oferit decât resentimentele lor pe care le-au dezvoltat ca parte a propriului lor sens al identităţii*" 93. Am ajuns să facem din studenţii noştri filologi amatori ai studiilor politice, sociologi neinformaţi, filosofi mediocri şi ultraconvinşi ist «orici ai culturii. Neam de profesionalizat. În plus, am dat atâta frâu liber relativismului, încât ne-am pierdut sistemul de referinţe, în strigătele: de disperare ale profesorului auzim o ieremiadă, din care se ridică, în răstimpuri, nume ca Shakespeare, Dante, Chaucer, Cervantes, Monta-igne, Molière, John Milton, Samuel Johnson, Goethe, Wordsworth, Jane Austen, Walt Whitman, Emily Dickinson, Charles Dickens, G-eorge Eliot, Lev Tolstoi, Henrik Ibsen, Sigmund Freud, Marcel Proust, James Joyce, Virginia

---

- Persifiînd ideea gramscianâ a unui esprit de corps, care ar face din intelectuali nu indivizi, ci „intelectualul colectiv". Bloom se întîlneşte în opinii cu filosoful brazilian Olavo de Carvalho, autorul lucrării O imbecil coletivo. Faculdade da Cidade Editora. Rio de Janiro. 1996.

Woolf, Franz Kafka, Jorge Luis Borges, Pablo Neruda, Fernando Pessoa, Samuel Beckett.

Temeiul critic

Două sunt instanţele critice pe care se sprijină criticul Harold Bloom. Prima este „clasicul" Samuel Johnson, în mod explicit şi reiterat salutat drept „Criticul Canonic" 94, neegalat de vreun alt critic din vreo altă cultură, fie dinaintea lui, fie de după el. Pe lângă Johnson, T.S. Eliot este „un critic minor" 95, nici pe departe atât de devastator şi de neconvenţional, nici pe departe un idiosincratic de geniu. Johnson, în schimb, a făcut familiarul să pară straniu şi a rămas „pentru Anglia ceea ce e Emerson pentru America, Goethe pentru Germania şi Montaigne pentru Franţa" 96. A doua instanţă critică, doar tangenţial recunoscută ca sursă de inspiraţie97, este „romanticul" Vico. De la el preia Bloom schema vârstelor şi organizarea ciclică: „Aşa se împlineşte din nou profeţia lui Vico: epoca teocratică este a divinităţii, cea aristocratică a eroilor, iar cea democratică deplânge şi ridică în slăvi fiinţa umană. Epoca haotică nu există pentru Vico, ci doar un haos din care urma să se nască o altă epocă teocratică. Eu cred însă că secolul nostru a inclus haosul în lunga amânare (de ar dura măcar!) a unei noi epoci teocratice. După zei, eroi şi fiinţe umane, nu ne mai rămân decât cyborg-ii şi îi privesc uneori cu teamă «terminatorii» musculoşi care luptă împotriva fiinţelor umane1*98.

97 *Idem*., p. 10.

94 Op. cit., p. 193. părere împărtăşită de Northrop Frye în The Great Code: The Bible and Literature. p. XIX.

95 Op. cit., p. 193.

96 *Idem*., p. 149.

97 *Idem*., pp. 190.198.330.

98 *Idem*., pp. 232 – 233.

Centrul centrului întrebat, la scurtă vreme după apariţia *Canonului occidental*, *ce* carte şi-ar lua pe insula unde ar fi silit să-şi petreacă în izolare tot restul vieţii, Harold Bloom a răspuns prompt „Opere complete William Shakespeare" 99. Se înţelege de ce elitistul cititor Bloom se adapă din elitistul text în jurul căruia gravitează *întreg canonul occidental*. Shakespeare este, da, piatra de încercare (*touchstone*) a tuturor celor ce-l precedă şi a tuturor celor care-i vin în urmă. El nu a lăsat pe nimeni neatins (*untouched*). Părinte al „anxietăţii

influenţei", Shakespeare rămâne marea problemă pentru puţinii canonici care se înfruntă relativ nestingheriţi după el – Milton, Molière, Gpethe, Tolstoi, Ibsen, Freud, Joyce. „Reprezentarea fiinţelor umane, rolul memoriei în cunoaştere şi al metaforei în sugerarea unor noi posibilităţi de limbaj. Aici Shakespeare a excelat şi nimeni nu l-a putut egala ca psiholog, gânditor sau retor" 100. În introducerea acestei cărţi care a făcut valuri de furie în cercurile universitare şi critice revizioniste, Bloom se declară adeptul unei lecturi shakespeariene a lui Freud, şi nu al unei lecturi freudiste al lui Shakespeare101. Întruchipare a *originalităţii fondatoare*, Shakespeare este *punctul zero al canonului occidental*. şi, am rezuma, alături de criticul american, citindu-l pe poetul şi criticul australian Kevin Hart „Cultura occidentală preia lexiconul de inteligibilitate de la filosofia greacă şi întregul nostru discurs despre viaţă şi moarte, despre formă şi model este marcat de legăturile cu acea tradiţie" 102. Dar inteligibilitatea îi şi depăşeşte în fapt lexiconul „şi trebuie să ne reamintim că Shakespeare, care nu s-a bazat prea mult pe filosofie, e mai important în cultura occidentală decât Platon şi Aristotel, Kant şi Hegel, Heidegger şi Wittgenstein" 103. Dacă ar fi şi numai pentru a proba valoarea de adevăr a acestei ultime aserţiuni şi merită să ne (mai) întoarcem la *centrul canonului*.

MIHAELA ANGHELESCU IRIMIA

L! J

1

99 Liz McMillen, Literature's Jeremiah leaps! nio the Fray, în *TIk Chronicle of Higher Education*, September 7, 1994. A 25.

100 *Op cât*., p. 12.

101 *Idem*., p. 7.

102 *Idem*., p. 12.

103 Ibid.

CUPRINS

Prefaţă şi preludiu 5

Partea I. DESPRE CANON

1. Elegie pentru canon 16

Partea a II-a. EPOCA ARISTOCRATICĂ

2. Shakespeare – centrul canonului 38»

3. Stranietatea lui Dante: Ulise şi Beatrice 64.

4. Chaucer: Târgoveaţa lui Bath, vânzătorul de indulgenţe şi personajul shakespearian 86
5. Cervantes: Teatrul lumii 104»
6. Montaigne şi Molière: Aparenţa canonică a adevărului 119
7. Satan al lui Milotn şi Shakespeare 137*
8. Dr. Samuel Johnson, criticul canonic 149
9. Goethe: *Faust* (Partea a doua) – Poemul anticanonic 164 *
Partea a III-a. EPOCA DEMOCRATICĂ
10. Memorie canonică în opera de tinereţe a lui Wordsworth şi în *Persuasiune* de Jane Austen 190
11. Walt Whitman – centru al canonului american 210
12. Emily Dickinson: Goluri, transpuneri, întuneric 231
13. Romanul canonic: *Casa umbrelor de* Dickens I
şi *Middlemarch* de George Eliot 246
14. Tolstoi şi eroismul 263
15. Ibsen: Trolii şi Peer Gynt 276
Partea a IV-a. EPOCA HAOTICĂ
16. Freud: o lectură shakespeariană 292
17. Proust: Adevărata persuasiune a geloziei sexuale 310
18. Joyce în întrecere cu Shakespeare 324
19. Orlando al lui Woolf: Feminismul ca dragoste de lectură 340
20. Kafka: Răbdare canonică şi „indestructibilitate" 350
21. Borges, Neruda, Pessoa: Whitman în aria hispano-portugheză 362
22. Beckett… Joyce… Proust… Shakespeare 386
Partea a V-a. CATALOGAREA CANONULUI
23. Concluzie elegiacă 404
Apendice 413
Index 442
Postfaţă: *IMPORTANTA DE A FI CANONIC 454*

Harold Bloom reînvie în mod strălucit atât conceptul de *canon occidental* în sine, cât şi un uimitor corpus de opere care îl reprezintă optim. Într-o vreme când cultura lecturii pare a fi ameninţată cu dispariţia, această carte va fi cu certitudine preţuită de publicul cultivat.

RICHARD POIRIER

Iată un studiu care îi va revolta pe unii şi îi va încânta pe mulţi

alţii. Harold Bloom e scânteietor, limpede, spiritual, revoltător, heterodox, plin de farmec, de erudiţie şi de avânt intelectual.

ANTHONY HECHT